



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



La poética del delirio en *El turno del aullante* de Max Rojas

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Abel Rubén Romero Morales

Dirección

Dr. Fernando Delmar Romero

Cuernavaca, Morelos, enero de 2024

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura
pertenece al Sistema Nacional de Posgrados

ÍNDICE

Introducción	4
1. Genealogía del aullido	15
1.1 Contexto histórico	15
1.2 Entorno cultural	19
1.3 Marco literario	23
1.4 La pinche extrañación: ideas poéticas de Max Rojas	24
2. Rastros del aullante: marco teórico	37
2.1 Poeta artífice y poeta poseso	37
2.2 Nietzsche y lo dionisiaco	39
2.3 La confusión entre sujeto y objeto	44
2.4 Delirio y ebriedad	46
2.5 El delirio y la escritura automática	49
2.6 Bataille y la experiencia	51
2.7 La angustia y el sufrimiento para alcanzar la <i>experiencia</i>	53
2.8 La escritura delirante	55
2.9 Amor, sufrimiento y <i>experiencia</i>	62
3. Los huesos del aullante (análisis)	68
3.1 La elegía y el turno	68
3.2 Entre la muerte y el amor, otra nostalgia	69
3.3 El descenso: la escalera de caracol	72
3.4 La voz, el aullido, el eco: el delirio de las voces	79

3.5 El lenguaje descalabrado	84
Conclusiones	90
Bibliografía	92
Anexo. Análisis métrico	96

INTRODUCCIÓN

La obra de Max Rojas ha sido monumental, por decir lo menos. Con ello, nos referimos, primero, a la extensión: su poema *Cuerpos* es, sin lugar a dudas, el poema de largo aliento más amplio que se haya escrito en nuestra lengua, el cual permanece inédito en su mayor parte. Evidentemente, la monumentalidad de su obra no reside únicamente en la amplitud, sino también en la profundidad y complejidad. Las generaciones más recientes de poetas, así como lectores no necesariamente familiarizados con el mundo de la poesía se acercan, cada vez más, a la contundencia de la palabra del mexicubano. Podría pensarse, dadas sus posturas de apariencia antiintelectual, que se trata de una vigencia gratuita, pero, como se verá, las corrientes submarinas que recorren los poemas de *El turno del aullante* (1971) requieren de una prolongada exploración que haga un deslinde minucioso.

Pensamos que la proximidad de *El turno del aullante* tiene que ver con la gravedad del tema que trata (amor y muerte), además de ese “barroquismo popular” que ha edificado desde lo coloquial pero con una saturación de imágenes poética que funcionan como un martillo que asedia el clavo hasta desgarrarlo. Transmitir la sensación de angustia, de tristeza, de desesperación, de ira, de nostalgia y melancolía que contiene el libro ha sido gracias a la obstinación del poeta que nos retiene y nos empuja obsesivamente en cada uno de los poemas y, en específico, en la “Elegía como grito para una tarde de diciembre” y los 10 cantos de “El turno del aullante”. Si Max ponderó desde su creación la eficacia de la poesía como desgarradura ocasionada al lector, lo sigue logrando tras más de cincuenta años de la publicación de la primera edición, al margen, durante casi cuarenta años, de los grupos y poetas más próximos al canon.

Por otro lado, podemos seguir viendo a Rojas y a su ópera prima como una que desde el comienzo tuvo resonancia en los grupos más beligerantes de las artes de la palabra en México. Hasta la fecha, la poesía independiente sigue tomando la obra de Rojas como un referente. Y, a pesar de esa vigencia que puede corroborarse en los homenajes y lecturas dedicadas a su obra en años posteriores a su deceso, además de los medios electrónicos que publican sus poemas y entrevistas; músicos que los incorporan a sus canciones; talleres de creación que compilan trabajos hechos como glosas a sus versos, la crítica académica no ha abundado en el estudio de su poesía ni en todas las posibilidades que posee.

El presente trabajo pretende brindar otro abordaje a su obra y sugerir caminos alternos para los lectores apasionados que, al fin y al cabo, son quienes, no conformes con ser sólo *amateurs*, han decidido sumergirse en la literatura para comprenderla un poco más. En este zanjamiento de rutas, los trabajos académicos que a la fecha se han realizado en torno a la poesía de Max, implican la ruta de partida y el impulso para nuevos investigadores.

Asimismo mencionamos esto ya que, a diferencia del trabajo poético de otros creadores de la década de los 40, la crítica ha sido escasa en el abordaje de la obra de Rojas. Apenas algunas tesis de licenciatura, maestría y doctorado han precedido su estudio. Dos de ellas, no obstante, participan del estudio de *Cuerpos*, la obra que clausura la poesía de Max y que se encuentra, en su mayor parte, inédita. Sólo una de tales tesis se refiere a *El turno del aullante*.

Respecto de la tesis de Javier Morales Rosas, *Las configuraciones del poema extenso moderno: aproximaciones a Cuerpos de Max Rojas*, dedica esencialmente a hacer un repaso sobre el desarrollo histórico, así como las demarcaciones críticas de los poemas de largo aliento para, al final, hacer un análisis de dichas delimitaciones en parte de la obra

monumental de Rojas. A pesar de la ausencia de referencias a *El turno del aullante*¹, resulta necesario referir uno de los apuntes relacionados con *Cuerpos* y que implica uno de los rasgos constantes en la poética de Max; a decir, la presencia de la demencia, el delirio y la ebriedad en el poema:

De hecho, gran parte de los recursos expansivos en *Cuerpos* encuentran su justificación en la desorientación ontológica: la dislocación del discurso, los accidentes, la repetición de palabras y patrones sintácticos, la divagación, la parataxis, la meditación, etc. El conjunto de elementos genera la impresión de un delirio, donde los horizontes biográficos se han perdido por completo y sólo queda la ansiedad de la culpa. (Morales, 98)

En ese sentido, la dislocación del discurso, por lo demás no definida claramente en la tesis de referencia, junto con la repetición de palabras y patrones sintácticos, la parataxis y la divagación (digresión) pueden considerarse como algunos de los elementos presentes en los poemas de *ETA*. Respecto de la ebriedad, las referencias al alcohol también son destacadas por Morales:

Secundariamente, las múltiples apariciones del alcohol también cumplen una función especial en la dinámica del olvido. Sin profundizar en los efectos del alcohol en la memoria, basta mencionar que, contrario a lo que se cree, el alcohol no turba todos

¹ En adelante, *ETA*.

los sistemas de memoria, sino que perjudica principalmente la memoria episódica [...]. Por lo tanto, si los hechos concretos están obnubilados, cuando el sujeto lírico (“el amante que cae en la locura”) rememora su vida sólo tiene ante sí un torbellino de imágenes vivenciales sin delimitación temporal ni espacial. (Morales, 103)

Las alusiones a la ebriedad implican la ponderación de una demencia inducida, de un delirio alcohólico como el que confiesa haber atravesado Rojas durante la creación de *ETA* y que ya hemos citado. En este punto cabe mencionar que, a pesar de distar el objeto de estudio, el trabajo de Morales dibuja una postura estética de Rojas para la creación; es decir, el poeta reivindica una actitud que cobra relieve en el poema². Por lo pronto, las apreciaciones del tesista sobre la obra posterior del bardo, encuentran su antecedente en la ópera prima de Max Rojas. La disolución de la voluntad y la consciencia del ser se reiteran en su poética del delirio.

La tesis elaborada por José Ernesto Martínez Cedeño (2015), resulta útil para ubicar el contexto en el que desarrolló Rojas su obra. Cabe mencionar que destaca la aparición de nuestro poeta en la antología realizada por Jorge González de León, *Poetas de una generación* (1981), en la que se incluye a Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Deltoro, José Ramón Enríquez, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores Castro, Orlando Guillén, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Isla, Antonio Leal, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Maricruz Patiño, José Manuel Pintado, Jaime Reyes, Francisco Serrano, Mario del Valle, Luis Roberto Vera y Ricardo Yáñez. Resulta destacable

² Cabe señalar que, no obstante, dichas actitudes estéticas también corresponden al resto de la obra escrita de Rojas.

la inclusión de Hernández (1946) y Huerta (1949), quienes también coincidirán con Rojas en la antología realizada por Eduardo Hurtado, *Ciudad escrita* (1998), y en la de Juan Domingo Argüelles, *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio* (2001), poetas a partir de cuyas obras, *Moneda de tres caras* e *Incurable*, respectivamente, Angélica Tornero realizará, en años posteriores, un análisis en torno al delirio y que se comentará más adelante.

Por otro lado, a pesar de que su objeto de estudio se centra en *Cuerpos*, Martínez Cedeño hace un repaso breve por algunas características generales de *ETA* y que sirven a los propósitos del presente trabajo:

La temática de este libro es el desasosiego, el cual viene hacia la voz poética por dos causas: el desamor, en la primera parte del libro (“Las estaciones del olvido” y “Elegía como un grito para una tarde de diciembre”), y el malestar social en la segunda (“Canciones para esperar la muerte”, “El turno del aullante” y “Trenos”).

Este libro de escasas cuarenta páginas mantuvo a Max Rojas con cierta presencia entre los lectores durante veinte años, hasta que apareció *Cuerpos. El turno del aullante* fue un libro provocador no sólo por sus palabras “malsonantes” en la parte X del poema con el mismo nombre [...] sino también por la decisión con la que la voz poética habla sobre su estado abyecto. El poema X, al que se hace referencia, fue escrito de golpe después de una depresión de veinte días en los que Max Rojas no hizo otra cosa sino beber [...].

Y sin duda que esta vida de autodestrucción o de depresión recuerda a muchos poetas que han escrito algunos de sus mejores poemas envueltos en estos estados de

miseria. Desde luego sin dejar a un lado a “esta vida maldita” con la que se definieron los poetas franceses del siglo XIX. Arthur Rimbaud decía que el poeta debía hacerse vidente por medio de un largo, inmenso y racional desarreglo de todos los sentidos. Estos son momentos en el que el poeta se sume en una extraña concisión espacio-temporal y desde donde es capaz de hacer una lectura del mundo con una sui generis intensidad para crear un poema. Y entre más intenso es este estado de catarsis emocional, los poemas son más vividos. “Elegía como grito para una tarde de diciembre” se escribió bajo el influjo de este estado depresivo [...] (23-24).

Destaca de estos párrafos la anotación del sufrimiento y la ebriedad que despliegan el ejercicio poético de Max Rojas, en medio del cual *El turno del aullante* encontrará la luz de sus sombras; estados que ponen en crisis al poeta y que terminarán reflejados en el lenguaje del poema. Por otro lado, Martínez refiere la carta que Cintio Vitier escribe a Rojas tras la lectura de *ETA*, recogida también en el apéndice crítico que acompaña a la edición por el 45 aniversario del poemario, publicada por Malpaís Ediciones en el 2017. Al respecto del libro, Vitier dice en la misiva: “me han llevado [los poemas] *in crescendo* desde una fuerte ceniza hasta un aullar que ha cogido su lenguaje por el tronco dolor, por lo indecible [...] allí está la ira que logró su hijo presentado a los abismos [...]. Qué agria luz, qué luz tan hermética de México sale por las grietas de violación de su palabra” (Vitier, 19). También menciona Cintio, en la epístola, la relación con Martí y con Vallejo, “el padre amarguísimo de nuestra gloria” (19). Este trazo delinea una de las consideraciones de nuestro tema: el sufrimiento que trastoca al ser, hasta volverlo loco o visionario y que remite también al martirologio vallejiano de *Los heraldos negros*.

Asimismo, el trabajo de Martínez Cedeño provee de entrevistas realizadas a Rojas, aborda los diversos recursos utilizados en *ETA* y que serán considerados al momento del análisis de la obra. La recopilación histórica ha sido importante, aunque no en todos los casos ha unido con diligencia lo biográfico y lo textual.

Por otro lado, la tesis desarrollada por Gustavo Alatorre, *El derrumbe amoroso en El turno del aullante de Max Rojas* (UNAM, 2011) resulta mucho más nutritiva, en general, para los estudios críticos sobre la obra de Max Rojas, ya que contiene diversa información biográfica, testimonios, así como las publicaciones que hizo el poeta. Su arribo, no obstante, parte del estudio del poemario en relación con el derrumbe amoroso, es decir, del duelo sufrido por la pérdida de la amada. El análisis, pormenorizado en este caso, divide el poema que da título al libro y lo va uniando como la sucesión de las etapas del duelo. Para el presente trabajo, el trabajo de Gustavo nos ayuda a dar cuenta de los recursos utilizados en el poema, la estructura y, sobre todo, cómo ello se desenvuelve para dar cuenta del sufrimiento del sujeto lírico. Respecto de la tercera parte en que divide el poema, menciona: “Los poemas se centran en la imposibilidad de expresar con el lenguaje el duelo y la ausencia sufrida. La palabra, aún la poética, ya no será suficiente para dar salida a las emociones, incluso el lenguaje mismo pareciera abandonar al poeta en los momentos de mayor necesidad” (92). Como veremos, esa insuficiencia del lenguaje también ha sido apuntada en la teoría de Bataille en relación con la *experiencia*.

Otro de los trabajos académicos que ha abordado la obra de Max Rojas, es la tesis doctoral de Eva Castañeda Barrera, *La coloquialidad poética: una caracterización a partir de la poesía mexicana contemporánea* (UNAM, 2017). En ella, la autora provee un análisis

sobre la obra de distintos poetas y dedica uno de sus apartados a *El turno del aullante*. En dicho abordaje, la autora menciona:

...la singularidad de *El turno del aullante* reside en la exploración y concreción de un lenguaje particular. Max Rojas indaga en las posibilidades de la palabra para que ésta transmita una vivencia absolutamente humana, el tema del libro es el dolor frente a la muerte de la mujer amada, el desgarramiento y el duelo. [...] El poema se divide en diez apartados y cada uno de ellos es parte del tránsito doloroso que recorre el sujeto lírico a través de todo el texto. [...]. El poema no es una disquisición filosófica sobre el dolor, es el sujeto vivo sintiendo *el pinche dolor* [...] los poetas conversacionales trascienden el lirismo para utilizar un lenguaje más cercano a la emoción humana, pero al hablante poético de *El turno*... ya no alcanza siquiera esa condición comunicativa, por tanto, su expresión lingüística se verá trascendida para llegar a un punto en el que las palabras serán resignificadas a grado tal que el aullido será también una posibilidad expresiva. En una charla personal que sostuve con Max Rojas en el año 2011 comentaba que al escribir *El turno del aullante*, el lenguaje no le alcanzó para nombrar lo que quería, por lo que creó en muchos casos, su propio lenguaje, así entonces, la creación de neologismos será una de las estrategias más poderosas y significativas del libro. Esto se verá potenciado porque el lenguaje con el que escribe mantiene un vínculo cercano con el habla cotidiana, es decir, estamos frente a un

registro coloquial, lo que facilita el juego y hasta el retorcimiento de ciertas palabras o expresiones. (152-153)³

En ese sentido, Castañeda, centrada en el análisis de lo coloquial en *El turno del aullante*, refiere el uso de los neologismos, el habla cotidiana y el retorcimiento de las palabras para manifestar la emoción desbordada y que, según se analizará en el presente, refleja la poética delirante de Max Rojas.

Asimismo la tesis de Castañeda teje una afinidad, como también lo hizo Vitier, con César Vallejo; aunque no se trata del martirio presente en *Los heraldos negros*, sino que plantea una similitud en la ruptura del lenguaje de *Trilce*: “A semejanza de Vallejo, el poema de Max Rojas nace también de esta búsqueda por llevar el lenguaje hacia un extremo expresivo que lo obliga a retorcerse para conseguir el término, el concepto y la palabra más exacta que transmita la emoción más íntima e individualizada de la voz poética” (153). Como veremos, esas transgresiones lingüísticas, la coloquialidad, la procacidad, entre otros recursos, nos dan la noción de la incordura, de una obnubilación mental a partir del sufrimiento del sujeto lírico.

Debemos anotar que el derrumbe planteado por Alatorre, así como esa dislocación del lenguaje, los recursos que alteran las palabras, la sintaxis, el sufrimiento y la desesperación de la que dan cuenta los estudios realizados en torno a la obra de Rojas no han sido considerados como elementos de una poética del delirio que inicia su cauce con *El turno*

³ Cabe mencionar que, en la mayoría de los casos, la crítica se refiere al poema “El turno del aullante”, no así al poemario completo, el cual contiene más secciones y poemas que no siempre coinciden con las consideraciones académicas generales.

del aullante y que alcanzará su cumbre en *Cuerpos*. Caracterizar desde su ópera prima la locura que impulsa la poética de Max resulta importante para saber cómo situar su creación y desde qué perspectiva analizarla como parte de la tradición poética mexicana del siglo XX y principios del XXI. La escasez de estudios críticos al respecto ha sido anotada por los tesisistas mencionados, así que el presente proyecto permite, además de un enfoque alterno, profundizar en la lectura, estudio y difusión de su obra. En ese sentido y desde la perspectiva que propone la presente tesis, acaso se abra paso a estudios futuros sobre esta misma línea.

El capítulo primero de este trabajo se dirige a proveer de la información contextual. Partimos del contexto político e histórico de los años formativos de Rojas, tomando en cuenta la agitación y transformación del México posrevolucionario, de una revolución social a la consolidación de un capitalismo y un sistema político que tuvo su auge y decadencia durante todo el siglo XX. Asimismo, ha sido importante mencionar el entorno cultural en que Rojas fraguó su estética; el abrevadero del cual se nutren sus versos posteriores y que también encuentran relación con algunas posturas estéticas de las generaciones inmediatamente anteriores a nuestro bardo. Tomando como base este contexto podemos explicar algunos de los rasgos de su escritura.

El segundo capítulo, por su parte, implica un recorrido por las ideas próximas a la poética del delirio que, a resumidas cuentas, no es más que un ejercicio creativo que tiene por centro una disolución de la consciencia y la voluntad del ser, ya sea como momento previo a la escritura o durante esta y que encuentra resonancias en las ideas de Georges Bataille, las cuales son temporalmente próximas a la actitud poética de Rojas. Esta demarcación teórica sirve para comprender al poema no sólo como un producto estético, sino

como al testimonio del tránsito de un ser humano hacia una *experiencia* arrobadora, similar a la ebriedad, a la mística, la inspiración o el libre dictado del inconsciente.

Por último, proponemos el análisis e interpretación de algunos aspectos de las secciones más representativas de *El turno del aullante*; a saber, la “Elegía como grito para una tarde de diciembre” y el poema que da título al poemario. Hemos elegido esos poemas porque contienen la más amplia concentración de lo que entendemos y definimos como una poética del delirio. Asimismo, son textos de amplia vigencia que se han incluido en diversas antologías.

En fin, tenemos la confianza en que de algo servirán las consideraciones que hemos vertido aquí y que resultarán útiles tanto a los lectores de Max como a otros críticos e investigadores que busquen interpretaciones y enfoques alternos al poeta y su obra.

I. GENEALOGÍA DEL AULLIDO

Contexto histórico

Para deslindar el contexto histórico que ha influido también en la escritura de Max Rojas, es menester abordarlo desde los ámbitos político y cultural presentes en su formación, tanto en el contexto internacional y nacional, como en el familiar en el que participaron celebridades intelectuales decisivas para la formación del bardo. En la Ciudad de México, en 1940, a inicios de la Segunda Guerra Mundial, a la que México se había sumado, nació Jorge Juan Máximo Rojas Proenza, hijo de la cubana Caridad Proenza y Proenza y el mexicano Jorge Luis Rojas Mendoza, “célebres militantes comunistas, que ... reciben en su hogar a escritores de la talla de Juan de la Cabada, el cubano Juan Marinello, Sergio Pitol, Efraín Huerta y José Revueltas” (Cruz, 2017, 6).

A partir de la década del 40, el país retomaba la paz durante el periodo que fue de Lázaro Cárdenas a Miguel Alemán. El desarrollo conseguido por el Estado Mexicano durante la Segunda Guerra Mundial habría de robustecer, en lo demográfico y en lo económico, a las clases medias de la principal ciudad del país:

Estas percepciones positivas se mantuvieron casi durante un cuarto de siglo. En ese lapso, el país experimentó una acelerada modernización que fue celebrada como el “milagro mexicano”, porque después de tres convulsionadas décadas, alcanzó una estabilidad política general que fue el contexto de profundos cambios sociales y económicos (Loaeza, 653).

Por su parte, el reacomodo político hacia la moderación iniciado por Manuel Ávila Camacho logró la reconciliación con los diversos poderes fácticos:

En 1939 el presidente Cárdenas se había inclinado por el moderado Ávila Camacho para sucederlo en la Presidencia de la República. Su decisión decepcionó al ala radical del PRM, pero fue una manera de reconocer la importancia del apoyo, o al menos de la neutralidad de Washington, para el triunfo electoral de un candidato presidencial y, una vez elegido, para la estabilidad de su gobierno. En 1945 el peso de esa condición había aumentado en forma considerable. Por consiguiente, en septiembre de ese año Alemán se acercó a la embajada de Estados Unidos y se comprometió a mantener las políticas moderadas del avilacamachismo y a excluir del gobierno a Lombardo Toledano y a los comunistas. (Loeza, 659)

La industrialización, propiciada en parte por la Segunda guerra mundial, implicó el crecimiento de una élite capitalista; por otro lado, la proscripción del comunismo se hizo más evidente. En el marco de la Guerra Fría y las alianzas del gobierno alemanista con Estados Unidos, el Partido Comunista Mexicano fue marginado y los sindicatos fueron intervenidos para restar su poder:

Las dificultades económicas exacerbaron los conflictos intersindicales que el gobierno aprovechó para intervenir en la vida interna de las organizaciones y llevar a cabo depuraciones antilombardistas y anticomunistas. La Secretaría del Trabajo declaraba la inexistencia de las huelgas y la ilegalidad de los paros, manipulaba y

corrompía a los dirigentes, modificaba los contratos colectivos y, en casos extremos, recurría a la policía y al ejército para reprimir a los recalcitrantes (Loaeza, 663).

En el contexto de la inmovilidad sindical, de la subordinación de los líderes a los intereses políticos presidenciales, de la tutoría colonialista que en Latinoamérica ejerció Estados Unidos y su consecuente proscripción del comunismo y la disidencia, crece el poeta y alumbrará hacia 1971, en una edición de autor, *El turno del aullante* (Alatorre, 6). Sobre su militancia política y los primeros poemas, Max menciona:

En 1959, el triunfo de la Revolución Cubana, más los antecedentes familiares y el medio social en el que me venía desarrollando me lanzan a la lucha política. Ingreso al Partido Comunista Mexicano, acto importante para mi formación ideológica, incluso ahora en estos años afirmo: me considero (así sea a nivel personal) un comunista de cuerpo entero. De ese tiempo fueron mis primeros poemas, mis poemas en serio, de carácter social⁴, qué otro tema podría tener un chico solitario. Vagaba mucho por la ciudad, por sus transportes públicos que fueron siempre el sitio donde escribía mis textos, bebía medianamente y de preferencia solo, lo cual me llevó a no frecuentar la bohemia, los grupos literarios y los poetas de mi tiempo, de mi generación, ni las presentaciones de libros; armaba mi propia bohemia”. (Rojas, en Alatorre, 16).

⁴ Cabe destacar que los poemas sociales de Max Rojas no verán la luz sino hasta *Los funerales del ahogado y otros textos inéditos*, publicado en 2020 de manera póstuma.

Gracias a su formación militante en el Partido Comunista Mexicano (PCM) y en las filas del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (STERM), en pos de la democratización de éste, Rojas se rodea de un entorno cultural integrado, más que del lenguaje poético en boga o cualquier círculo intelectual, de los obreros con quienes convivía regularmente. Al respecto, Max mencionó: “Hacia esa época, 1958, 1959, yo ingreso al Partido Comunista Mexicano, muy joven, éramos poquísimos y me tocaron de lleno las huelgas ferrocarrileras del 58, la represión, los movimientos independentistas sindicales, muy minoritarios, que son reprimidos también con toda fuerza” (Rojas, 2015, párr. 8). Resulta paradójico que, así como Max Rojas ha bebido de la coloquialidad proletaria con que nutrirá *El turno...*, en éste no aborda temas políticos:

I.C.O.: ¿Qué pasó con los poemas que habías escrito antes y que finalmente no formaron parte de *El Turno del Aullante*?

M. R.: Ninguno salvable, según mi juicio. Y creo que hice bien porque salió un libro parejo en calidad.

I.C.O.: Dentro del contexto de militancia política y movimientos sociales en que vivías, ¿en algún momento surgió algún poema político?

M. R.: Escribí un poema a la muerte del Che y un poema a la muerte de Martin Luther King. A lo mejor no eran poemas tan malos, pero evidentemente no me gustaron. Opté por no seguir esa línea. Cuando era muy joven, y estaba en el Colegio Madrid, escribí un poema a la Guerra Civil Española y otro a Guatemala: "Recordad Guatemala y su muerte a pedazos...". (párr. 34-37)

Gracias a esa renuncia, *El turno...* no reivindica, al menos de forma explícita, postura alguna, sino que va hacia el sentimiento, a la melancolía, la nostalgia, el erotismo, la muerte o, en general, a la metafísica, mas nunca a la consigna, al panfleto ni al panegírico. Lejos de la militancia que habían ejercido poetas comunistas previos como Huerta o Neruda, Rojas vuelve a la poesía íntima. Sin embargo, no sería sino hasta 2020 que sus poemas políticos fueron publicados de forma póstuma por Malpaís Ediciones en el libro titulado *Funerales del ahogado en la noche y otros textos inéditos*.

Entorno cultural

Hacia la década del 60, la literatura mexicana había transitado por la consagración del *Boom*, así como la emergencia de escritores que replanteaban el legado revolucionario (*Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia) o que hacían de la Ciudad de México el centro de sus historias y disquisiciones (*La región más transparente* de Carlos Fuentes). En el camino hacia la modernización de la Ciudad de México y del país entero, el cosmopolitismo, resultado del “milagro mexicano” crea un entorno de renovación e influencias extranjeras; muestra de ello también son los narradores de “La onda”. Dichos años pertenecen a José Emilio Pacheco, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño (Loeza, 695), todos ellos incluidos en *Poesía en movimiento* (1966), antología, se sabe, coordinada primordialmente por Octavio Paz. Sobre este periodo, Gabriel Ramos escribe:

[...] en la poesía hispanoamericana, esta etapa corresponde a la de una crítica de la convención poética, social y política, afín a la vanguardia (no retorno paradójico), como una liberación constante de la forma en favor de una liberación del yo y de la sociedad, y no tanto a una fórmula precisa ni a una consigna política estipulada. Mantiene esta postvanguardia la búsqueda expresiva problemática pasada la guerra y ahora bajo la turbación de la Guerra Fría. En particular, más que una réplica de la vanguardia, asistimos a una nueva lírica: poesía de rebelión y del presente. Su concepción del poema se estima libre y natural, de manera que el aire y el aliento se vuelven imagen de la libertad y de la expresión lírica, como lo es de la musical. (Ramos, 16-17).

La década de los 60 ha traído también un revuelo juvenil a nivel internacional. En México, el movimiento estudiantil coincide con el punto en que se ha consolidado la clase media urbana de la capital, entre la Guerra Fría, con la inspiración que en toda Latinoamérica había causado la Revolución Cubana, pero, sobre todo, se yergue contra el autoritarismo presidencial que optaba por la represión de los movimientos disidentes y que, a la postre, desembocaría en la matanza de Tlatelolco, así como contra el fracaso de la democracia, sustentada a base de simulaciones, que algunos han considerado como el inicio de la debacle del sistema político priista. Sobre dicho periodo, Monsiváis escribe:

Las influencias se diversifican. Los poetas jóvenes van reconociendo la admirable violencia emotiva de Jaime Sabines, la radicalidad de Efraín Huerta [...]. Por diversos lados, se empieza a dudar sarcásticamente de la “religión de la poesía”. Confluyen la

reducción del candor culturalista, la lectura de poetas anglosajones como W. H. Auden, la influencia de prosaístas como Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, el temor a los “desbordamientos líricos” automáticos, el afán de “antisolemnidad”. El tránsito de la reverencia a la ironía, del estremecimiento a la malicia [...]

Las proposiciones son concretas: que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierda en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano. Tal revolución no acaba de consumarse, quedan trucas o inconexas las ideas en torno a esta “factura” del poema, pero dan origen a otra posición receptiva: que los lectores acudan a la poesía, no —como señala José Joaquín Blanco— para enaltecerla en lo inefable o sucumbir de gozo ante el “espejo de armonía”, sino para recuperar intuiciones comunes, volverlas sutiles, sedimentarias, conferirle prestigio a la reflexión sobre lo inmediato, ya sin prejuicios reverenciales o monumentos declarados. En este orden de cosas, la influencia del rock (John Lennon, Bob Dylan) es definitiva. (433-434)

En relación con ello y en términos generales, la poesía de la década del 60 en México da paso a la coloquialidad, a formas más directas del lenguaje en las que el poeta reclamará absoluta libertad, aparentemente fuera de ortodoxias y sumiéndose en atender las formas que su estilo y su “necesidad expresiva” requieran. Estas formas, como se verá en los capítulos siguientes, aparecen en la poética de *El turno...*, cuya creación inició desde finales de los años 50.

Por otro lado, y volviendo al entorno político-cultural de los años de vida de Rojas, la proscripción del comunismo ha convertido en marginales a sus huéspedes. Sobre esto, Monsiváis escribiría:

La clandestinidad política comparte efectos y consecuencias de la pobreza y el rechazo social. En las márgenes de la “vida normal” se entreveran y asemejan militantes comunistas, alcohólicos, rateros, cinturitas, homosexuales, prostitutas, mendigos. De allí que las aparentes gratuidades [...] se integran en la ambición de registrar vastamente la enorme e invisible reservación a orillas de las seguridades de la propiedad privada. La mentalidad de gueto infesta a los militantes, los asimila al lumpenproletariado, los desclasa en otro sentido, hace que desvíen el impulso de su lucha y lo concentren sobre sí mismos. El rencor social no se transforma organizativamente, resulta circular y se sacia en la autodestrucción. (Monsiváis, 405-406).

En la persecución política, toca a los militantes regodearse en las orillas, formar parte de los rechazados por el sistema. De ese modo, la vida de Max, iniciada en un entorno de intelectuales militantes, en su juventud se enriqueció con la marginalidad, con la sordidez del ambiente ciudadano.

Marco literario

También, parte determinante en la formación de Rojas han de ser los intelectuales con quienes ha convivido gracias a la militancia comunista familiar. Entre los amigos que frecuentaron su casa, sobre todo durante su infancia y adolescencia, se encuentran ni más ni menos que José Revueltas, Juan de la Cabada, Juan Marinello, Emilio Prados, Sergio Pitlor, León Felipe, Cintio Vitier, Efraín Huerta, “Huerta incluso lo bautiza con el mote de filósofo” (Cruz, 2017, 6). Gustavo Alatorre menciona: “La gran mayoría de los amigos de los padres eran exiliados españoles” (10). Este ambiente, desde luego, fue orillando a Rojas a la afición hacia la poesía y la filosofía. No obstante, de aquel círculo sería Cintio Vitier quien leyera los primeros poemas de Rojas (Cruz, 2017, 6), germen de *El turno...* Por otro lado, cabe mencionar que, así como Max reconoce la influencia de los intelectuales que convivían cotidianamente con su familia, por otro lado, afirma, no sin contradicción, que su lenguaje poético abrevó más del habla coloquial de los obreros con quienes se formó durante su militancia política. Acaso dicha contradicción pueda resolverse si atendemos a que el círculo intelectual estuvo presente en su niñez y adolescencia; su militancia, no obstante, se profundiza durante su juventud y en el contexto de la próxima publicación de *El turno del aullante*, hacia 1971; es decir, cuando el poeta contaba ya con 31 años. Sea como fuere y según el análisis que se esgrime en los capítulos siguientes, la coloquialidad de los poemas analizados, así como la procacidad y los neologismos revelan la proximidad más del habla urbana que del lenguaje poético previo a Rojas y su generación. Aparentemente muy lejos se encuentra la voz poética rojiana de *El turno...*, de los versos de *La edad de oro* de José Martí, que le leyera su madre cuando niño, así como de la sutilidad de la poesía de León Felipe; no

obstante, sí se percibe próxima a la urbanidad cuyo despliegue ha iniciado Huerta en poemas como “Los hombres del alba” y “La muchacha ebria” y también a esa violencia emotiva de “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” del poeta chiapaneco. Más que una estética preciosista, la de Max se acerca a una sórdida de la ya consolidada metrópoli mexicana en la cual se van desgajando de a poco los bastiones de la utopía.

En otro orden de ideas, la poesía de Max Rojas no será recuperada sino hasta los años 80. La primera antología donde figura es en *Poetas de una generación (1940-1949)*, editada por la UNAM y cuya selección estuvo a cargo de Jorge González de León. En ella aparecerá acompañado por poetas como Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Evodio Escalante, Orlando Guillén, Francisco Hernández, David Huerta, Elva Macías, Carlos Montemayor, Óscar Oliva y Ricardo Yáñez, entre otros. A diferencia de la mayoría de ellos, Rojas contaba apenas con un libro, *El turno del aullante*, el cual no había sido publicado por editorial alguna sino hasta 1983, cuando Claves Latinoamericanas le dará asilo en su catálogo (Cruz, 2018, 8); es decir, aproximadamente 12 años después de la edición de autor y dos años después de la publicación de *Poetas de una generación...* El Aullante, Max Rojas, sería elegido, entre poetas de consolidada trayectoria, con apenas una edición de autor.

La pinche extrañación: ideas poéticas de Max Rojas

Las ideas poéticas de Max Rojas se manifiestan siempre como una ponderación de la poesía como dictado sobrenatural: es catarsis, voz ajena, deidad, delirio, *experiencia* arrobadora. Sobre el motor de los poemas contenidos en *ETA*, Max insistió en que surgieron con un afán

catártico, “para sanar ciertas heridas emocionales y concluir un ciclo de escritura que se había extendido durante trece años” (Cruz, 2017, 6). Cabe mencionar que, si bien, los poemas de *ETA* fueron escritos a lo largo de esos 13 años, no significa que en cada uno el poeta haya realizado una revisión y corrección minuciosa de los mismos. Por el contrario, Max se refirió en múltiples ocasiones a su obra con un dejo de inmediatez, como producto de arranques y desbordes emocionales más que como una obra artificiosa. Como he mencionado, la primera edición la realiza el propio poeta en 1971. Sobre el proceso de publicación, Rojas menciona:

En 1971, o 72 tal vez, publico *El turno del aullante*. En una noche de crisis existencial decido hacerlo, bajo los efectos de un tequila, muy seguramente. La edición sale bajo el sello CENSOL (Centro de Solidaridad), pequeña editorial que pertenecía al Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana y la cual servía para publicar una revista del mismo sindicato, donde llegué a escribir algunos artículos bajo mi seudónimo Carlos Manrique; artículos propiamente de aspectos sociales y luchas sindicales... Antes de publicar esta sucinta edición, le mandé un juego a Cintio Vitier, el cual me responde con una carta bellísima, manuscrita, la cual he perdido lamentablemente.⁵ (2011, 16)

Ante todo, al poeta le ha importado resaltar que su disposición a publicar el poemario atiende a un periodo crítico y en estado de ebriedad, lo que nos dirige hacia su concepción de la poesía. Asimismo, Rojas confiaba más en los efectos; reivindicaba, ante todo, la

⁵ Dicha carta ha sido recuperada y publicada en 2018 por Malpaís Ediciones en *Apéndice crítico*.

emoción que pudiera generar. Sobre ello, menciona: “Una noche en una huelga de camioneros decido leer el canto X, y entre la gente que escuchaba, un camionero hizo un comentario que ayudaría a reafirmar lo que ya venía intuyendo como una especie de poética, mi poética: ‘no le entendí ni madres pero me dio el chingadazo’, y eso es precisamente lo que supe que debería tener la poesía, al menos la mía, ser feroz, desgarrar por dentro al que la escucha” (2011, 17). En los tiempos de la puesta en duda del autor, del reconocimiento del poder del lector en el proceso de lectura, nuestro poeta se deja guiar por el efecto, con toda la inasibilidad de su determinación. Se trata de una postura vitalista y efectista, de una reivindicación de la emoción, intuitiva, antiintelectual, rasgo que ya hemos señalado como propio de la década de los 60, periodo de gestación de los poemas que integran *El turno*.... Esto se robustece si pensamos que, sobre *Ser en la sombra*, Max Rojas afirma que ha sido escrito, no dedicado, “a Teresa, mi esposa” (2011, 18); es decir, antepone la experiencia⁶ a la elaboración. De modo similar, en la presentación de Rojas a la antología de Renato Leduc, publicada en 1991, escribe: “...la poesía como salida a la rabia y la frustración que —sobre todo en tiempos como estos— roe a uno y corroe, hasta dejarlo hueco; o más que hueco; exhausto, despavorido, sin lenguaje, sólo con un hartal de desencanto y palabrotas como único equipaje” (13), lo cual enfatiza la naturaleza catártica de la escritura para el autor y que se analiza más puntualmente en los párrafos siguientes.

Por otro lado, respecto a la poesía de Max Rojas, Vicente Quirarte menciona en *Poetas de una generación (1940-1949)*: “Como heredera de la tradición, esta poesía no rompe con el pasado de manera radical. Su riqueza y experimentación lingüísticas no son sus

⁶ El subrayado es nuestro.

fines últimos, más que en casos como el de Max Rojas, cuyo poema aquí incluido es una fusión de la mejor poesía meditativa –las epístolas de Francisco de Aldana o las Églogas de Garcilaso– con un ritmo y una riqueza léxica envidiables [...]” (10). Como ya se ha mencionado, la postura política no se explicita en los poemas de Rojas o, por lo menos, no se había publicado entonces. En ese sentido, cabría una clara distinción respecto de sus antecesores comunistas.

Max Rojas no fue un escritor abundante en ensayos literarios. Los textos en prosa donde plantea su pensamiento poético son escasos; sin embargo, los existentes despliegan un ideario con una postura más o menos constante: la poesía es un ejercicio emocional, tanto en su génesis como en su efecto, un dictado sobrenatural ajeno al poeta, quien sirve como mero instrumento; una condena, la unidad entre la lengua y el poeta, un golpe para el lector y para el escucha. La palabra es un ente vivo que a veces se entrega y otras se escabulle. Han sido los aficionados a la escritura de Rojas quienes han reunido su pensamiento, así como editado y difundido su obra, además de las diversas entrevistas (algunas de las cuales se conservan únicamente en línea) o que son citadas en las tesis académicas que se han escrito en torno a su poesía.

A pesar de dicha escasez, existen tres textos donde el autor de *Ser en la sombra* ha dejado un esbozo general de sus ideas poéticas y que, cuando más, cuando menos, se ven reflejadas en los poemarios que componen su obra, la cual comienza a publicarse en 1971. El primero de ellos, ya mencionado, es la presentación de la antología de Renato Leduc, de 1991, es decir, 20 años después de la primera publicación de *El turno del aullante*. El segundo, la “Nota preliminar” que abre *Cuerpos* (2011) y, el tercero y más importante, las “Notas para una poética en tiempos de guerra”, incluido en *Funerales del ahogado en la*

noche y otros textos inéditos, publicado en 2020, pero escrito “casi al mismo tiempo que el proyecto poético *Cuerpos* (2003-2009)” (Cruz, 9).

El primero plantea un ideario político-poético que habla más de Max que del propio Leduc. Aunque Rojas llevaba tres décadas de escritura y dos ediciones de *El turno del aullante*, sus reflexiones escritas no habían visto la luz, así que la presentación inaugura, si no la escritura, sí la publicación de sus ideas. Al respecto de la presentación, Alatorre menciona:

En 1991, escribe el prólogo y realiza la selección para el libro *Antología Poética* de Renato Leduc, publicado en colección (sic) *Lecturas Mexicanas SEP/CONACULTA*. El prólogo es casi una poética general. Si bien muestra algunos puntos particulares de la poesía de Renato Leduc, el texto es riquísimo en concepciones del oficio poético, la poesía y la labor del poeta en un mundo donde la poesía carece de un valor útil [...]. En el prólogo podemos encontrar a un poeta preocupado por la palabra y la crisis (paradójica en este mundo gobernado por los medios de comunicación) del lenguaje en general y poético, del hombre actual y su relación con el lenguaje [...] de éste se puede entrever que el poeta, para Max, debe tener una ética, tanto para su oficio como para la vida misma; el poeta debe volver a darle sentido al lenguaje, un sentido que en mucho ha perdido en estos tiempos; y por último: el poeta debe escribir por necesidad y no sólo por artificio (44-45).

En tal presentación, Rojas es eminentemente político, aunque *El turno del aullante*, *Ser en la sombra* y *Cuerpos* incluyan poemas circunscritos al tema amoroso o la reflexión

metafísica. Respecto del texto mencionado, Rojas plantea, entre los fines de la poesía, aquél “como salida a la rabia y la frustración que —sobre todo en tiempos como éstos— roe a uno y corroe, hasta dejarlo hueco; o, más que hueco, exhausto, despavorido, *sin lenguaje, sólo un hartal de desencanto y palabrotas como único equipaje*”⁷. Es en este pasaje donde define el carácter catártico de la poesía y que se reflejará en toda su obra. En el caso de *El turno del aullante*, dicha rabia toma forma de neologismos, procacidades y en la abundancia de las oclusivas sordas que percuten tras la desesperación del sujeto lírico, además de las anáforas y epíforas que dotan con ello de un mayor patetismo al libro entero.

Por otro lado, así como el poeta indica esta función catártica, hace una comparación entre la lengua y la poesía en relación con los problemas sociopolíticos que atraviesa el mundo. Hemos de recordar que para el año de 1991 han ocurrido ya la extinción del Partido Comunista Mexicano, en el cual militaba Max, así como la desintegración de la URSS, la Guerra del Golfo que reiteró a los Estados Unidos de Norteamérica como potencia militar sin contrapesos, además del turbio proceso electoral de 1988 en México; así, el texto de Rojas manifiesta el desencanto ante la pérdida de la esperanza, en un entorno que lo colma de motivos:

Ser, pues, de ascensos y descensos; de cimas y de simas, todo al mismo tiempo, muchas veces, y revuelto, embronconado; pero, su historia, nuestra historia; su palabra, nuestra palabra, no es lineal ni inmutable. Al contrario —y es ahora que lo

⁷ El subrayado es nuestro.

estamos viviendo—, es más caos que orden, más carencia que fijeza, más ruptura y fragmento que unívoco y continuo.

[...] Y es ahora, cuando rotos muchos de los mitos que nos mantuvieron en alza [...] que empezamos a ver [...] el vacío que hemos hecho de nosotros mismos, de lo llamado, majestuosamente, mundo; lo vacío y, las más de las veces, lo absurdo de lo mucho que ha sido el trajinar humano. Porque, si en muchas ocasiones la furia y la ternura, el frío y la lumbre, han estado al unísono en nosotros, otras, es una de ellas las que predomina y la que marca [...] el camino por el que la especie, o parte de ella, habrá de dirigirse. [...] tiempos en que la palabra, esa vértebra medular en que lo humano tiene asiento, se coloca también, pasmada, y enmudece, al borde de lo humano, en la caída de lo humano. Enmudece o se repliega, se esconde; entonces, el lenguaje y, el hombre, se vuelven como de ceniza, porosos. El lenguaje se vuelve ineficiente, deficiente. Chirría el lenguaje, como cosa vieja, como artefacto desgastado, inútil.

Crisis del hombre y crisis del lenguaje; crisis de la imaginación, a fin de cuentas, que es lo grave, porque implica no sólo la crisis del hombre sino la quiebra de lo humano; esto es, no sólo de lo que ya es sino de la posibilidad de ser. Ser otra cosa y hacer y decir—inventar— otras cosas, otros mundos, otros lenguajes; no este ser, ni este mundo ni este lenguaje, que se acabó, nos lo acabamos. Y, entonces, ¿qué, después de esto, qué concluye? (Rojas, 1991, p.p. 13-14).

La decadencia social se refleja, en estos términos, en el lenguaje. Ante la esperanza caída, sólo queda la fragmentariedad, la incapacidad de decir. Es posible que en estas líneas

Rojas apunte a la plenitud de la posmodernidad, a la era del vacío que refiriera en los 80 Gilles Lipovetsky. En cualquier caso, a través de la fragmentariedad y de la ambigüedad, fundamentará su obra cumbre, en la cual no se quedará sin palabras, sino que abundará en ellas en el poema más extenso de nuestra lengua.

Respecto del segundo texto, la “Nota preliminar” que abre *Cuerpos*, define más las ideas que marcan el quehacer poético de Rojas. Desde el comienzo, Rojas ha planteado ya una escritura que no corresponde al poeta. Es el poema quien amenaza y cuya elaboración no corresponde a un autor definido. El poema, sugiere Max, tiene una existencia autónoma y se realiza a sí mismo. Más reveladora de la concepción de Rojas resulta la afirmación en torno a que “el poema me hizo a un lado y me tomó como mero escribiente”. Es así como la escritura de Rojas se sitúa en matices delirantes; el poeta está dominado por un impulso ajeno y su creación, fragmentaria en el sentido de sus múltiples lecturas desordenadas, recuerda la dedicatoria de Charles Baudelaire en *El spleen de Paris*, donde el francés menciona:

Podemos cortar por donde nos plazca, yo, mis ensoñaciones, usted, el manuscrito y el lector, su lectura, porque no me sorprende la voluntad reacia de éste en el hilo interminable de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos pedazos de esta morbosa fantasía se reunirán fácilmente. Córtela en numerosos fragmentos y verá usted que cada uno de ellos puede subsistir aparte. En la esperanza de que cada uno de los pedazos estarán lo suficientemente vivos para agradarlo y divertirlo, me atrevo a dedicar a usted la serpiente entera. (17)

En ese sentido, Rojas ha afirmado la fragmentariedad de su poesía, además de ponderar un poema que puede continuarse escribiendo a través de otra herramienta-poeta. Cualquiera puede seguir en su realización. La actitud de afrontar el poema como una fuerza externa al creador, impersonal, transversal, no sólo está presente en *Cuerpos*, sino que refleja también su postura respecto a *El turno del aullante* y que ya había declarado previamente en una entrevista contenida en la tesis de José Ernesto Martínez:

Ese poema nació como una explosión. Me pasé veinte días bebiendo —sin perder la cabeza— y al vigésimo primer día, estaba encerrado en mi cuarto, bebiendo, a las once y media de la noche y de repente sale el poema tal cual [...] y hasta la fecha así se publica [...] allí hay un montón de palabras que no existen [...] pero salió de una crisis brutal [...]. (23)

Respecto a esto, podemos identificar que la postura de nuestro poeta frente al poema es pasiva. Es éste quien toma las riendas y dicta lo que el poeta-herramienta debe escribir y que coincide con un estado alterado de la conciencia.

En un sentido coincidente se pronuncia Max Rojas en el prólogo realizado a la antología *Hasta agotar la existencia II* de la cual él mismo haría la selección. El poeta menciona: “Son los poetas los desquiciados de un mundo que los que no son poetas sino gente de oficio útil y beneficio a la medida de lo útil han vuelto por completo desquiciado, pero en el que, sin embargo y pese a tal desquiciamiento, los poetas no se encuentran del todo a gusto” (4). El dictado desconocido del poeta, así como la reivindicación del bardo como un loco o desquiciado, será una constante en el ideario poético del autor de *ETA*.

El tercer texto y más nutrido en ideas poéticas son las “Notas para una poética en tiempos de guerra”, contenidas en *Funerales del ahogado en la noche y otros textos inéditos*. Publicadas en 2020 y escritas en los mismos años de *Cuerpos*, integran explícitamente el ideario poético de Rojas, en el cual recupera algunas de las ideas ya vertidas en los textos anteriores, así como algunas que parecerían contradecir el carácter espontáneo de su escritura. En relación con dichas notas, Iván Cruz Osorio menciona:

La relevancia de esta poética radica en que se trata del único escrito en que Rojas explica su posición como creador e implícitamente su proyecto estético [...] en conjunto, realizamos una selección de los fragmentos en que estaba dividida para dejar sólo lo sustancial de su pensamiento sobre el fenómeno de la poesía [...]. Considero que se exponen dos momentos vitales: la creación durante la juventud y la del escritor en plena madurez. Se trata de una lectura panorámica de Max Rojas [...]. (9-10)

No resulta extraño que, al momento de escribir las notas, Max haya replanteado su propio discurso en torno a la poesía, matizando, desde su madurez y durante el proceso de escritura de *Cuerpos*, sus procesos creativos.

El poeta no decide serlo, sino que lo es: “Queda marcado, sin remedio y sin apelación posible” (79). En ese designio, lo es con dicha y desdicha. La poesía resulta en algunos fragmentos, una condena, algo que el poeta no elige, sino que le compete por un designio externo, ¿de quién? ¿de qué? En las notas “Uno”, “Cinco” y “Seis”, ha de referirse al oficio poético como un “llamado” y menciona que “El poeta está, desde la realidad en que está

ubicado, entre la profecía y la magia, entre el encantamiento y la hechicería. Es en el mundo, pero está, a la vez, fuera de este mundo. Más bien, no está en ninguna parte, sino, a lo mejor, en todas. El poeta es un veedor, que ve lo que los demás no vemos” (81). En esos términos, por instantes paradójicos, se sitúa. En la nota seis, por su parte, vuelve a la idea del poeta como demiurgo: “Crear mundos, esa es su tarea. Para eso vino al mundo el poeta, con ese extraño oficio auestas” (81). Se infiere aquí que ha nacido con un propósito preasignado e, insistimos, ¿por quién? Más adelante concluye en que la definición de su ser resulta incomunicable:

No sabe qué es y, por lo tanto, ni siquiera puede decírselo a alguien, pero, aunque lo supiera, no lo entenderían, ni él mismo, tal vez, sabría de qué se trata. Porque, ¿cómo hablar y entender de lo que no se sabe? ¿Cómo hablar de lo que es, tan sólo, un levísimo vislumbre o resplandor lejano? ¿Cómo hablar y con quién, de lo que aún carece de forma y de lenguaje? (81).

En relación con esto, podemos plantear también las preguntas de ¿por qué la *experiencia* del poeta es incomprensible e incomunicable? Podríamos suponer que si, en su génesis, el impulso poético nace de una necesidad o imperativo de dar forma, de alumbrar o decir lo que no posee otro modo de decirse sino en términos poéticos, es de principio desconocido y, por ello, incomunicable. Aquí reverberan los ecos del pensamiento de Bataille en torno a la *experiencia* y su incomunicabilidad. ¿No es esta postura de Rojas muy cercana a lo manifestado por el pensador francés en *La experiencia interior*? En este caso, muy próxima al tener una intuición de lo que es, pero rozando lo desconocido: “Si la poesía

introduce lo extraño, lo hace por la vía de lo familiar. Lo poético es lo familiar disolviéndose en lo extraño y nosotros con él” (Bataille, 15). Vientos de esa *experiencia* recorren la poética de Rojas y las paradojas pueden ser resueltas frente a la luz oscura de Bataille.

Asimismo, debemos reparar en que la poesía, para Max, debe tener el efecto de un golpe, de un “chingadazo”. Las notas “Catorce” y “Quince” mencionan, respectivamente: “La poesía no está en el mundo para dar sosiego [...] no tiene por qué sanar a nadie o cauterizar heridas; antes bien, debe abrirlas” (86) y “El lector que resulte más malherido es el mejor cómplice del poeta”. En ese sentido, Rojas se pronuncia por una poesía que conmocione, que altere el estado de ánimo del lector-escucha. Esa potencia, ese desbordamiento lírico cobra mayor presencia en *El turno del aullante*, específicamente en el canto X, y en la “Elegía como grito para una tarde de diciembre”. Respecto a la lectura del X, Rojas mencionaría en una entrevista:

Una noche, durante la guarda en la huelga de una línea de camiones [...] se me ocurrió leer uno de los poemas de *El turno del aullante*. Hubo un silencio largo y denso después de la lectura y, por fin, uno de los camaradas dijo: “no le entendí ni madres, pero sentí que me daba el chingadazo”. Más tarde, para mis adentros, pensé que esa era la verdadera función de la poesía, de la mía, al menos. No curar heridas, sino abrirlas, no tener compasión por nada ni por nadie, sino rasgar las vestiduras que ocultan la verdad de las cosas y mostrarlas. (Rojas, 27)

Así las cosas, vemos que las ideas poéticas de Max hacen un planteamiento general de lo que ha asentado en parte en sus poemarios. Si bien la verificabilidad de dichos

postulados requiere del examen minucioso, ello se realizará en las partes subsecuentes del presente trabajo.

Por otra parte, las ideas poéticas de Rojas ayudan a saber cuál ha sido la cartografía de su obra, la concepción con la cual creó desde sus albores: el poeta es un medio, un bardo enloquecido; en ambos casos podemos decir que el delirio y el arrobó impulsan la creación de *ETA*. Hablar de arrobó, de principio, nos conduce inmediatamente hacia el misticismo cristiano. En la poesía, resulta inevitable considerar a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de la Cruz. ¿Cómo es posible, en la lírica mexicana del siglo XX, considerar el poema como producto de un arrobó? ¿Cómo dicho arrobó puede ser, además, experimentado por un poeta ateo? Podemos pensar en que la viabilidad de hablar de una poética delirante se encontraría en relación con las características formales del poema. Ahora resulta menester precisar las peculiaridades sobre las poéticas del delirio, así como las ideas que Georges Bataille ha propuesto en *La experiencia interior*.

2. RASTROS DEL AULLANTE (MARCO TEÓRICO)

Ser poeta es ser mucho un demente, un
poseso: alguien que flota en lo vacío.

MAX ROJAS

Es por lo que el discurso es sinsentido
también en su furor.

GEORGES BATAILLE

Poeta artífice y poeta poseso

El intento de plantear una poética del delirio, en la obra de Max Rojas, requiere precisar algunos puntos teóricos desde los que partimos. Inicialmente, ha sido de gran ayuda echar mano de *Las maneras del delirio (las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)* (UNAM, 2000) de Angélica Tornero, ya que tiende el suelo sobre el cual podemos emprender el viaje. Resulta destacable que, aun cuando el trabajo referido se ha ocupado de dos poetas, ubicados generacionalmente y por distintas antologías, ya mencionadas antes, a la par de Rojas, sus modos de caracterizar el delirio no resultan tan afines. Debemos recordar que, esencialmente hemos propuesto la poética de Rojas como una más cercana a los modos de la poesía de la inspiración, la escritura automática de los surrealistas, del arrobamiento místico creador o de la ebriedad. En ese sentido, Rojas no resulta un poeta solamente artificioso, ya sea si lo analizamos desde lo manifestado por él en la poca prosa que escribió o desde las entrevistas,

sino que se hallaba más cercano a una creación no deliberada, sin planificación previa y que, a lo mucho, sólo corrigió mediante la supresión y el reacomodo de la obra escrita, muchas veces auxiliado por sus editores. No obstante, como podremos apreciar en el capítulo destinado al análisis, otras voces de la tradición recorren las venas de *ETA*. Si los diálogos intertextuales fueron o no planificados por el poeta, no perjudican aquellos otros rasgos formales que permiten dar cuenta del camino entre el delirio con miras a la *experiencia* desarrollada por Georges Bataille.

Sin embargo, ¿cómo dotar de sentido a posturas que parecen tan ajenas entre sí dentro de la tradición poética no sólo mexicana, sino en nuestra lengua? ¿En qué punto se entrelazan el misticismo y el surrealismo con la musa que hablaba al poeta para transmitirle una mitología o una epopeya, así como con la creación enarbolada desde la ebriedad, ya sea emocional o a través del uso de sustancias? La salida puede plantearse como la anulación de la voluntad y la consciencia, como la escritura en la que el ser se encuentra perturbado o “fuera de sí” y no es consciente de lo que articula sino sólo en la decisión de dejarse ir; es decir, la escritura poética acontece. No resulta extraño que, en las décadas de los sesenta y setenta, un periodo de entrecruce de diversas tradiciones y culturas, algunos poetas hayan asumido la hibridación de posturas en torno al acto creativo⁸. Si la ruptura comenzada con el romanticismo y atravesada por la escuela de la duda había cuestionado el racionalismo ilustrado, la experimentación y la libertad de los setenta confluyen en agrupar todas las

⁸ Véase Ramos, Gabriel, “Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960”, en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-35.

aparentes contradicciones⁹. Las escrituras del delirio, en nuestros términos, implican un alejamiento de la consciencia para las voces alternas que puedan configurarse en el proceso. Tal es el eje que puede atravesar la diversidad de poéticas que coinciden en una sola: la poética del delirio.

Nietzsche y lo dionisiaco

Estar “fuera de sí”, con la consciencia disuelta es la constante en las poéticas del delirio: “Estas excitaciones dionisiacas, en cuya intensificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas” (Nietzsche, 25). Precisamente es en esta ponderación de la desmesura, de la ebriedad, del delirio dionisiaco del que partirá la imagen del artista que huye de la lucidez, de la contención y desde el cual *Las maneras del delirio...* comienza su análisis en torno a las reflexiones del pensador alemán y en relación con la famosa condena platónica.

Tornero plantea, de inicio, el delirio ligado a la contravención de los cánones, erigidos “desde el centro del poder social, ya fuera eclesiástico o político”, los cuales imponían la regularidad, la normalidad, la cordura. Todo aquello que escapase de los moldes, podía ser

⁹ Sobre la poesía de las décadas de los 50 y 60, menciona Armando González Torres: “el concepto de “poesía” se ensancha y acepta diversos registros (lenguaje coloquial, mensaje político, divisa existencial) y mezclas (el clasicismo en la forma con la vivencia más inmediata). Frente a lo que se considera una poesía abstracta y carente de vida se erige una llena de filtraciones de la calle, la vida cotidiana y el ruido político. [...] Los neorrománticos hispanoamericanos buscan, pues, convocar al fenómeno poético a partir de lo concreto, contra el agotamiento de la metáfora esgrimen la experiencia; son poetas de las emociones, de los sentidos y de la conciencia política, y aun los autores con mayor compromiso formal “contaminan” la artesanía del lenguaje con el flujo de lo cotidiano, mezclan la arquitectura y erudición poética con el desorden y polifonía de lo popular en una sustancia que ya anticipa el caldo neobarroco” (27-28).

considerado como locura (Tornero, 27). La aportación de Nietzsche fue la inversión de dichos valores y la apertura para que el “mal”, como poder creativo, pudiera abrirse paso a través de replantear los fundamentos vigentes” (Tornero, 29). Mas el poder de disolución de lo dionisiaco no sólo se vale de la ebriedad, sino que es equiparable al arrobamiento místico: “una realidad plenamente embriagada que, a su vez, no sólo no se preocupa del individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad mística” (Nietzsche, 28). Asimismo el germano reivindica la lírica no como una expresión esencialmente subjetiva, en la que un yo se impone sin alcanzar el plano artístico, sino que resulta objetiva a la vez ya que proviene de esa potencia dionisiaca primigenia que da cuenta de un fenómeno estético:

Ahora bien, en la medida en que el sujeto se torna artista, se redime de su voluntad individual y se transforma, por así decirlo, en un médium por el cual y a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. He aquí algo que debe quedar claro sobre todo para humillación y exaltación nuestras: toda la comedia artística no se representa en absoluto para nosotros con el supuesto fin de mejorarnos o educarnos; es más, *ni siquiera somos nosotros los verdaderos creadores de este mundo artístico*. En cambio, sí parece lógico suponer que, a los ojos del verdadero creador, nosotros mismos somos sus imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad radica en nuestro valor como obras de arte: sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo. [...]. Por ello todo nuestro conocimiento artístico es en última instancia algo absolutamente ilusorio. En cuanto seres prestos al conocimiento *ni nos unificamos ni*

somos idénticos a esa esencia que, como única creadora y espectadora de esa comedia artística, se procura un gozo eterno. Sólo en el acto de la creación artística y fusionándose con ese artista originario universal, puede el genio saber algo de la esencia eterna artística, pues en un estado así él se asemeja milagrosamente a esa siniestra figura del cuento que puede volver la vista y contemplarse a sí misma: entonces es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador (48-49).¹⁰

En medio de la creación, el poeta lírico no es un yo, sino un medio que, motivado por la fuerza dionisiaca, manifiesta la poesía. Por otro lado, el mismo Max Rojas se ha de referir al acto creativo como una voz que dicta lo que el poeta escribe. La “Nota preliminar” que abre *Cuerpos*, define más las ideas que marcan el quehacer poético de Rojas:

Cuerpos se comenzó a escribir en junio de 2003 y muy pronto amenazó en convertirse en un poema interminable. Para mediados de 2009 el libro terminó por hartarme, así que lo abandoné, lo que no quiere decir que esté terminado. Quien lo desee puede seguir escribiéndolo. *Cuerpos* fue pensado como un libro de poemas; sin embargo, me di cuenta de que se trataba de un solo poema, sobre todo al observar que en varios de los poemas que integran *Cuerpos uno* y *Cuerpos dos* no se alcanzaba el ansiado remate. A partir de *Cuerpos tres* el poema me hizo a un lado y me tomó como a un mero escribiente. De ahí en adelante, cada libro ni empieza ni termina, y sólo tiene como hilo conductor las obsesiones del poeta y una "lógica poética" que le da

¹⁰ Los subrayados son nuestros.

continuidad y ruptura a todo el libro. Sugiero al lector que, a partir del citado *Cuerpos tres* hasta *Cuerpos veinticinco*, último apartado del poema, realice una lectura en desorden, sin dejarse regir por los apartados en que está dividido el poema; para esto puede tomar como punto de referencia cualquier coma e iniciar su lectura o también concluirla en cualquier coma. (2011, 9)

En este texto, Rojas ha planteado ya una escritura que no corresponde al poeta. Es el poema quien amenaza y cuya elaboración no corresponde a un autor definido. El poema, sugiere Max, tiene una existencia autónoma y se realiza a sí mismo. Más reveladora de la concepción de Rojas resulta la afirmación en torno a que “el poema me hizo a un lado y me tomó como mero escribiente”. Es así como su escritura se sitúa en matices delirantes; el poeta está dominado por una fuerza ajena y misteriosa¹¹. En ese sentido, Rojas pondera un poema que puede continuarse escribiendo a través de otra herramienta-poeta. Cualquiera puede seguir en su realización. La actitud de afrontar el poema como una fuerza externa al creador, impersonal, transversal, no sólo está presente en *Cuerpos*, sino que refleja también su postura respecto a *El turno del aullante*.

El poeta no decide serlo, sino que lo es o, mejor dicho, se le ha provisto con un don o condena; en palabras de Rojas, “Queda marcado, sin remedio y sin apelación posible” (2020, 79). Asume ese designio con dicha y desdicha. La poesía resulta una condena, algo que el

¹¹ Respecto de la creación fragmentaria en el sentido de sus múltiples lecturas desordenadas, recuerda la dedicatoria de Charles Baudelaire en *El Spleen de Paris*, donde el francés menciona: “Podemos cortar por donde nos plazca, yo, mis ensoñaciones, usted, el manuscrito y el lector, su lectura, porque no me sorprende la voluntad reacia de éste en el hilo interminable de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos pedazos de esta morbosa fantasía se reunirán fácilmente. Córtales en numerosos fragmentos y verá usted que cada uno de ellos puede subsistir aparte. En la esperanza de que cada uno de los pedazos estarán lo suficientemente vivos para agrardarlo y divertirlo, me atrevo a dedicar a usted la serpiente entera” (2018, 5).

poeta no elige, sino que le compete por un mandato externo, ¿de quién? ¿de qué? En las notas “Uno”, “Cinco” y “Seis” de los *Funerales del ahogado* ha de referirse al oficio poético como un “llamado” y menciona que “El poeta está, desde la realidad en que está ubicado, entre la profecía y la magia, entre el encantamiento y la hechicería. Es en el mundo, pero está, a la vez, fuera de este mundo. Más bien, no está en ninguna parte, sino, a lo mejor, en todas. El poeta es un veedor, que ve lo que los demás no vemos” (81). En esos términos, por instantes paradójicos, se sitúa. La nota “Seis”, por su parte, manifiesta la idea del poeta como demiurgo: “Crear mundos, esa es su tarea. Para eso vino al mundo el poeta, con ese extraño oficio a costas” (81). Se infiere aquí que ha nacido con un propósito preasignado e, insistimos, ¿por quién? Más adelante concluye en que la definición de lo que resulta incommunicable:

No sabe qué es y, por lo tanto, ni siquiera puede decírselo a alguien, pero, aunque lo supiera, no lo entenderían, ni él mismo, tal vez, sabría de qué se trata. Porque, ¿cómo hablar y entender de lo que no se sabe? ¿Cómo hablar de lo que es, tan sólo, un levísimo vislumbre o resplandor lejano? ¿Cómo hablar y con quién, de lo que aún carece de forma y de lenguaje? (2020, 81).

Podemos plantear también, a partir de ello, las preguntas de ¿por qué la *experiencia* del poeta es incomprensible e incommunicable? Podríamos suponer que si, en su génesis, el impulso poético nace de una necesidad o imperativo de dar forma, de alumbrar o decir lo que no posee otro modo de decirse sino en términos poéticos, es de principio desconocido y, por ello, incommunicable. Aquí se vislumbra una relación con el pensamiento de Bataille en torno

a la *experiencia* y su incomunicabilidad (Bataille, 15). Vientos de esa *experiencia* recorren la poética de Rojas y las paradojas pueden ser resueltas frente a la luz oscura de Bataille.

La confusión entre sujeto y objeto

Tales consideraciones guardan relación con las ideas de Georges Bataille, en las cuales la ebriedad, la fusión de sujeto y objeto, así como el arrobamiento se hilvanan:

Y, sobre todo, ya no hay objeto. El éxtasis no es amor: el amor es posesión a la que es necesario un objeto, a la vez poseedor del sujeto y poseído por él. Ya no hay sujeto-objeto, sino «brecha distendida» entre uno y otro, y, en la brecha, el sujeto y el objeto se disuelven, hay paso, comunicación, pero no entre el uno y el otro: el uno y el otro han perdido su existencia distinta. Las preguntas del sujeto, su voluntad de saber, han sido suprimidas: el sujeto ya no está, su interrogación ya no tiene sentido ni principio que la introduzca. De igual modo, ninguna respuesta es ya posible. La respuesta debería ser «tal es el objeto», cuando ya no hay objeto distinto. (1973, 69)

En un punto conciliatorio entre las observaciones de Nietzsche y el francés, podemos decir que el artista y la obra, el amante y el amado responden a la misma fusión: el creador se extravía en su creación, se funde en ella; el amante, al arrobarse en el sopor, en la búsqueda

de conseguir al amado, objeto de su pasión, termina disolviéndose de algún modo en éste¹².

De nuevo, sobre la disolución del sujeto en el objeto, en relación con el amor, dice Bataille:

El erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto [en el que] que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo. Sin duda no es ésta una situación privilegiada. Pero la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ella. (1979, 35)

El erotismo, dice Bataille, implica la sacralidad. En nuestro caso, centrado en el erotismo de los corazones, la *experiencia interior* brindada por éste es análoga a la mística. Recordemos que, en esas tres formas eróticas discernidas por el francés, el erotismo de los cuerpos y el erotismo de los corazones, propone el erotismo sagrado y en las tres se persigue el anhelo de alcanzar la continuidad. Existe en el amor el señalamiento de un camino hacia la desaparición del sujeto en el objeto que es el amado¹³. En la unión ocurre, en términos de

¹² Ese proceso de disolución es también analizado por Angélica Tornero: “El sujeto que escribe se somete a un proceso de extrañamiento que lo conduce a desconocer lo real, su posición respecto del mundo y de sí mismo. Este desconocimiento puede ser generado en un ámbito de profunda angustia, de hecho, en un primer momento lo que se experimenta es angustia. La circunstancia inicial de cualquier persona en disposición de realizar algo novedoso, se vincula con una situación angustiante ante la pérdida de la identidad respecto del afuera y del yo mismo” (38).

¹³ María Ema Llorente ha referido algo similar: “Este estado de confusión provocado por la experiencia erótico-amorosa afecta tanto a la parte externa (cuerpo) como a la interna (no cuerpo), que se vuelven así una sola cosa. Es una confusión con el exterior, con el otro, y una confusión con el interior, con uno mismo. Exteriormente, el cuerpo del amante se fragmente y se confunde con el del amado, produciéndose un desconcierto en cuanto a la «propiedad» de las partes. Internamente, forma y sustancia se confunden, intercambiando sus cualidades respectivas. Es una confusión que opera en dos direcciones: el cuerpo se diluye, se evapora hasta perderse, mientras que el espíritu se corporaliza y puede percibirse a través de los sentidos. En este éxtasis, tanto la

Bataille, una disolución paulatina del ser (1979, 36). Para nosotros y en el afán de unificar los términos, entenderemos como “disolución del ser” a la disolución de la consciencia y la voluntad del ser.

Delirio y ebriedad

El estado visionario, por otra parte, puede provenir también de la alteración que diluye la consciencia al experimentar la diversidad del amor, del sufrimiento y de la locura, lo cual hace eco de las posturas del romanticismo: “La locura estará asociada, a partir del romanticismo, con una forma de ruptura, con formas de alteración de la sociedad burguesa, con propuestas desarticuladoras y se expresa, en los diferentes artistas, en formas de vida extremas o dolorosas y difíciles y, en algunos casos, hasta en el suicidio o el delirio clínico” (Tornero, 30-31).

En el caso de Baudelaire, la ebriedad es el camino a seguir:

HAY QUE ESTAR SIEMPRE EBRIO. Todo está allí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que rompe vuestros hombros y os inclina hacia la tierra, hay que embriagarse sin cesar.

¿Pero de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa.

percepción del espacio como del tiempo se ven afectadas y se sustituyen por sensaciones subjetivas que, en poesía, dan lugar a la recreación de escenarios imaginarios, fantásticos o imposibles, en un intento por plasmar o traducir la intensidad de esos estados alterados” (2019).

Y si alguna vez, sobre las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la soledad melancólica de vuestra alcoba, os despertáis, la embriaguez ya atenuada o desaparecida, pedid al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj y a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro y el reloj os responderán: “¡Es la hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa”. (100)

Por otro lado, la ebriedad sería exaltada por los simbolistas franceses. Como muestra, la carta del vidente de Rimbaud:

Digo que es preciso ser *vidente*, hacerse *vidente*.

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas del amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo; agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —y el supremo sabio!— Pues él llega a lo *desconocido*: ¡puesto que él ha cultivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Llega a lo desconocido, y cuando enloquecido, termina por perder la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto! ¡Que reviente en su salto por las cosas inauditas e innumerables! ¡Vendrán otros horribles trabajadores: ellos comenzarán por los horizontes donde el otro se desplomó! (consultado el 1-1-2020)

Mas, esta ebriedad proclamada por Baudelaire, ha de revestir una forma distinta a la romántica. Aspecto mencionado por Tornero, así como por María Zambrano en *Filosofía y poesía*, los poetas franceses de finales del XIX reclaman conciencia sobre el lenguaje. Tornero menciona: “La búsqueda estará ahora concentrada en el lenguaje, en las secretas relaciones del lenguaje, en sus laberínticas referencias hacia el interior” (33); por su parte, María Zambrano dice de Baudelaire y Valery: “El que dice exactitud y estilo invoca lo contrario de sueño, pero el sueño no ha dejado de estar en la raíz de la poesía, lo que ocurre es que, por vez primera, se ha hecho consciente el esfuerzo infinito que es necesario para expresar el sueño, o que por primera vez, el poeta confiesa lo que durante siglos ha mantenido en silencio: el trabajo” (83-84). Pero esta vertiente que, aunque exalta la ebriedad, repara minuciosamente en sus artefactos literarios, nos aleja de la postura que guía nuestro trabajo; a saber, la poética que Max Rojas sostiene y se verifica en el desglose y comentario de sus ideas en torno a la poesía: “Ese poema nació como una explosión. Me pasé veinte días bebiendo —sin perder la cabeza— y al vigésimo primer día, estaba encerrado en mi cuarto, bebiendo, a las once y media de la noche y de repente sale el poema tal cual [...] y hasta la fecha así se publica [...] allí hay un montón de palabras que no existen [...] pero salió de una crisis brutal [...]”. (Rojas, 2015, 23). Podríamos anticipar, a reserva del análisis posterior: en *El turno del aullante* no existe tal precisión hacia el lenguaje, sino que se mantiene en el delirio y desde él despliega en la palabra sus hallazgos. En ese sentido, el impulso dionisiaco mencionado por Nietzsche, como arrobo, como ebriedad, como locura permanece en la poética de nuestro autor. Es la voz de un ser humano cuya consciencia se disuelve en la angustia para convertirse en un aullante, en un aullido.

El delirio y la escritura automática

Más allá de lo anterior y en el afán del presente trabajo de unificar las distintas caracterizaciones de la disolución de la consciencia del ser: ebriedad, arrobamiento místico, locura o escritura automática, es necesario reflexionar en esta última. Acaso el afán de precisión de los simbolistas desarraigó la poesía de un sustrato humano “pleno”; es decir, arrojó a la palabra poética a un rincón donde se proscribía la plenitud de la “realidad”. Respecto a ello, Octavio Paz dice en *El arco y la lira*:

La tentativa más desesperada y total por romper el cerco y hacer de la poesía un bien común se produjo ahí donde las condiciones objetivas se habían hecho críticas: Europa, después de la primera Guerra Mundial. Entre todas las aventuras de ese momento, la más lúcida y ambiciosa fue el surrealismo [...]. El programa surrealista —transformar la vida en poesía y operar así una revolución decisiva en los espíritus, las costumbres y la vida social— no es distinto al proyecto de Federico Schlegel y sus amigos: hacer poética la vida y la sociedad. Para lograrlo, unos y otros apelan a la subjetividad: la disgregación de la realidad objetiva, primer paso para su poetización, será la obra de la inserción del sujeto en el objeto: la “ironía” romántica y el “humor” surrealista se dan la mano”¹⁴ (242).

¹⁴ También resulta notable la afinidad con la frase de Nietzsche, citada párrafos arriba: “sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo” (48).

En ese sentido, el surrealismo aclamará una poética basada en una inspiración peculiar, influida por el psicoanálisis, en el cual el nombre de Sigmund Freud resulta ineludible. En relación con este pensador, perteneciente, como Nietzsche, al grupo que Paul Ricoeur ha definido como “la escuela de la sospecha”, Angélica Tornero menciona:

Para Freud, dos cosas contribuyen para la creación artística: un fuerte instinto de creación motivado por desconocidas situaciones orgánicas y las impresiones de infancia que conducen a reprimir el objeto del deseo, que posteriormente son estimuladas por algún suceso, sin que el propio creador o artista se lo explique o siquiera se percate de ello. Freud pugnó por que se comprendiera por delirio algo asociado a las posibilidades de la imaginación y la fantasía, más que solamente el resultado de un proceso patológico grave o clínico (34).

De tal suerte, la imaginación y fantasía serán articuladas por el surrealismo a través de la escritura automática; de otro modo, el dictado de las fuerzas subjetivas interiores, revestidas ya no con el nombre de alguna musa, de alguna deidad, sino como el inconsciente. Así, las fuerzas incontrolables, aquello que no participa de la voluntad del creador, reaparece. La escritura automática se presenta como otra forma del delirio con una pequeña y gran variación: todos la pueden articular (Paz, 244). También como locura se menciona esta perspectiva en el *Primer manifiesto surrealista* suscrito por André Breton, en el que la exalta: “su imaginación [de los locos] les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable”; y más

adelante sentencia con arrojo: “No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación” (22). De este modo, el surrealismo ha desplegado otra de las formas de disolución del ser, aunque, bajo sus argumentos, no sería sino una revelación a plenitud; sin embargo, ¿no es que todas las formas que colindan con la locura son manifestaciones de dicha plenitud puesto que acceden a todas las posibilidades de la existencia y, en específico, de la escritura?

Bataille y la *experiencia*

Por otra parte, por las filas del surrealismo ha de atravesar uno de sus pensadores más prolíficos y esenciales para completar los alcances teóricos del presente trabajo: Georges Bataille. El pensador francés se encargó de desarrollar un pensamiento en el cual diversos conceptos como *erotismo*, *experiencia interior*, *violencia*, *continuidad-discontinuidad*, entre otros, se hilvanan. No obstante, centraremos nuestro desglose teórico en torno a *La experiencia interior* (1973) y algunas ideas de *El erotismo* (1979). Cabe mencionar que, en la primera, el prefacio comienza con una cita de Nietzsche con quien Bataille comparte el ánimo transgresor y desafiante.

De inicio, Bataille define como *experiencia interior* “lo que habitualmente se llama *experiencia mística*¹⁵: los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada. Pero pienso menos en la *experiencia confesional*, a la que ha habido que atenerse

¹⁵ El subrayado corresponde al original.

hasta ahora, que en una *experiencia* desnuda, libre de ligaduras, incluso de origen, con cualquier confesión” (1973, 13). Esta *experiencia* implica, en los términos que hemos estado refiriéndonos al delirio, una disolución radical del ser. Llegar a ella no podría relacionarse con nada previo, ya que no es cognoscible; es decir, su delimitación se despliega en la teoría de Bataille más en términos negativos, o sea, de lo que no es. Dista de la *experiencia* mística cristiana en tanto que lo alcanzable no puede definirse en términos de “Dios”, puesto que ésta es una categoría inserta todavía en los conceptos a nuestro alcance¹⁶. Asimismo, Bataille menciona la relación de la poesía con la *experiencia*, donde aquélla se aproxima, pero sin revelarla del todo; o sea, la poesía señala el camino, pero no puede definirla: “Si la poesía introduce lo extraño, lo hace por la vía de lo familiar. Lo poético es lo familiar disolviéndose en lo extraño y nosotros con él. No nos desprovee nunca de todo en todos los aspectos, pues las palabras, las imágenes disueltas, están cargadas de emociones ya experimentadas, fijas a objetos que las unen a lo conocido” (1973, 15). En ese sentido, ¿qué aspectos de la lírica pueden señalarnos el camino hacia la *experiencia* o cómo el poema lírico puede dar cuenta de los extremos inaccesibles de ella? Aquí podemos aventurar, a reservas del análisis minucioso de la obra, que justo a través de algunos recursos ejercidos desde una poética delirante pueden dar cuenta de una aproximación a lo comunicable de la *experiencia interior*.

¹⁶ En “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”, Afhit Hernández Villalba menciona: “En cualquier diccionario o atlas de filosofía encontramos como constantes los conceptos de “retorno a Dios”, “éxtasis”, “renuncia a la racionalidad”. Uno de los elementos que está presente también en las definiciones tradicionales de la mística es el de la “pérdida de la individualización”; pero, sin duda, al final de todo el proceso, una de las invariables características es la imposibilidad de enunciar el fenómeno vivido. Por eso la poesía suele ser una opción, porque la configuración metalógica de la poesía ayuda a crear un esqueleto simbólico, un armazón que sirve de vehículo, que mencione de manera mínima ese evento desbordado y ante el cual el hombre prefiera muchas veces quedarse callado” (14).

La angustia y el sufrimiento para alcanzar la *experiencia*

Por otro lado, Bataille, en trabajos como *El erotismo*, así como *Las lágrimas de Eros*, ha dado cuenta de los procedimientos de martirio que han estado presentes en diversas culturas y a través de los cuales se ha participado de la *experiencia*, de la cual menciona que “es la puesta en cuestión (puesta a prueba), en la fiebre y la angustia, de lo que un hombre sabe por el hecho de existir” (14). La angustia, el sufrimiento, el martirio, el sacrificio y la unión sexual contribuirán a alcanzar la comunión que no es sino un proceso de desaparición del ser aislado en tanto que aspira a dejar de estar constituido discontinuamente para unirse al todo, es decir, para alcanzar la *continuidad*. El acceso a la *experiencia* deviene de la angustia, de una conmoción violenta. Bataille dice:

Olvido de todo. Profundo descenso en la noche de la existencia. Súplica infinita de la ignorancia, ahogarse de angustia. Deslizarse por encima del abismo y, en la oscuridad impenetrable, experimentar su horror. Temblar, desesperar, en el frío de la soledad, en el silencio eterno del hombre (estupidez de toda frase, ilusorias respuestas de las frases, sólo el silencio sin sentido de la noche responde). Haberse servido de la palabra Dios para alcanzar el fondo de la soledad, pero no saber nada ya, escuchar su voz. Ignorarla. Dios, última palabra que quiere decir que toda palabra faltará, un poco más adelante: advertir su propia elocuencia (no hay forma de evitarla), reírse de ella hasta el alelamiento ignorante (la risa no tiene necesidad de reírse, ni el sollozo de sollozar). Más allá, la cabeza estalla: el hombre no es contemplación (sólo tiene paz huyendo), es súplica, guerra, angustia, locura. [...]. Sentimiento de complicidad en: la

desesperación, la locura, el amor, la súplica. Alegría inhumana, desenfrenada, de la comunicación, pues desesperación, locura, amor, no hay un punto del espacio vacío que no sea desesperación, locura, amor y aún más: risa, vértigo, náusea, pérdida de sí hasta la muerte. (1973, 45)

La muerte sería el punto más extremo, el lugar de la disolución total. El extremo de lo posible se traduce como hallarse a orillas de aquélla. En *El erotismo*, aunque visto desde un enfoque distinto, Bataille pone a la muerte como la enarboladora del sentido de continuidad o fusión: “la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser” (1979, 17). El camino para aproximarse a esa desaparición radical tiene distintas vertientes. Ese empuje hacia la disolución se halla enclavada en la angustia de la separación que también ha llamado “discontinuidad” y que resulta paradójica puesto que, al mismo tiempo, hace que el ser que la experimenta quiera desaparecer y perdurar, y precisa de un objeto que pretende engullir y, al final, lo auxilia a disolverse:

La angustia supone el deseo de comunicar, es decir, de perderme, pero no la completa resolución: la angustia testimonia de mi miedo de comunicarme, de perderme. [...]. Para la comunicación, antes de que ésta tenga lugar, se ponen el sujeto (yo, *ipse*) y el objeto (en parte indefinido, en tanto que no se le capta enteramente). El sujeto quiere apoderarse del objeto para poseerlo [...], pero no puede sino perderse [...]. Mientras el *ipse* persevera en su voluntad de saber y de ser *ipse* dura la angustia, pero si el *ipse* se abandona y consigo el saber, si se entrega al no-saber en este abandono, el arrobo comienza. (1973, 62)

La escritura delirante

Mas la *experiencia* de la que da cuenta Bataille exige ser ella el valor y la autoridad. No puede tener un origen ni un destino distinto que ella misma. De ese modo, ¿cómo sería posible que la *experiencia* poética, es decir, la escritura delirante pueda remitirnos a ella? Si en un principio suponemos que el ejercicio escritural persigue como fin la creación de un cuerpo estético, textual, ¿de qué modo se aproxima a la *experiencia*? Acaso pueda hacerlo únicamente de modo accidental; quizás sólo se acaricien las colindancias entre lo inteligible, lo comunicable y lo desconocido a merced del mismo arbo de la *experiencia* poética, de una *experiencia* que, disuelta por medio de la locura, un desequilibrio propiciado, por ejemplo, por el sufrimiento, se aproxime sin premeditación a vivirla. En ese tránsito entre el sufrimiento y la escritura, se permean características en el lenguaje que dan cuenta del desprendimiento a través de lo ilógico, de lo transgresor, de las palabras que se violentan hasta crear otras “arbitrarias” e, incluso, ininteligibles.

De similar modo, Bataille usa el concepto de violencia para referirse a la alteración extrema: “el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento” (1979, 21). Ese proceso, aunque visto desde una perspectiva diferente, nos remite del tránsito hacia la *experiencia interior* que sería, en el grado extremo, la continuidad de los seres o, lo que es lo mismo, su disolución, su muerte: “Sólo la violencia puede ponerlo todo en juego. ¡Sólo la violencia y la desavenencia sin nombre que está vinculada a ella! Sin una violación del ser constituido —constituido como tal en la discontinuidad— no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto” (1979, 21). En ese sentido, la *experiencia* pone en juego la violación del ser hasta ponerlo en duda,

llevarlo al punto extremo. Una escritura delirante, entonces, debe reflejar ese estado alterado tanto en el sujeto lírico, en la articulación del discurso poético; la disolución se puede visibilizar en el sufrimiento por un duelo amoroso o un duelo por la muerte. La desesperación amenaza con acabar con la existencia y en esa agonía se puede encaminar el ser hacia la *experiencia*, hallarse en vísperas de la continuidad en el que su ser aislado y sufriente llegue al arrobamiento y, más allá, al deceso. La palabra misma entonces debe ser la muestra, el vestigio del delirio poético, de la paulatina desaparición del poeta.

En *El turno del aullante*, las constantes alusiones a la bestialidad, a la rabia, a la tristeza, a la muerte, a los huesos del sujeto lírico, al extravío, van marcando las pautas del borde de la *experiencia*. Un ser discontinuo, aislado, se aproxima por medio la angustia, del dolor, a un estado de arrobamiento. Resulta, sí, un duelo amoroso, mas a merced de ese duelo, de esa angustia, de esa desesperación el sujeto lírico va dando cuenta de su disolución.

En principio, cualquier apelación al discurso para hablar de la *experiencia*, no deja de participar de categorías preestablecidas, o sea, se mantiene dentro de lo conocido y, esencialmente, Bataille propone un ir más allá de ello:

Pero por mucho que se me lea con la mejor voluntad del mundo, con la mayor atención, llegando al último grado de convicción, no por eso se estará más desnudo. Pues desnudez, hundirse, súplica, son en primer lugar nociones añadidas a otras. Aunque unidas a la evitación de todo subterfugio, en tanto que extienden el dominio de los conocimientos, están reducidas ellas mismas a la condición de subterfugios. Tal es en nosotros el trabajo del discurso. Y esta dificultad se expresa así: *la palabra silencio es también un ruido*, hablar es en sí mismo imaginar conocer, y para no

conocer haría falta no hablar ya. Aunque la arena hubiera permitido abrirse a mis ojos, he hablado: las palabras, *que no sirven más que para huir*, cuando he dejado de huir me reenvían de nuevo a la huida. Mis ojos se han abierto, es cierto, pero hubiera sido preciso no decirlo, permaneciendo fijo como un animal. He querido hablar, y como si las palabras llevaran el peso de mil sueños, suavemente, como fingiendo no ver, mis ojos se han cerrado.

El espíritu se pone al desnudo por un «íntimo cese de toda operación intelectual». En caso contrario, el discurso le mantiene en su pequeño doblegamiento. El discurso puede soplar tempestuosamente, si quiere, que por mucho que yo haga, al amor de la lumbre el viento no puede helar. La diferencia entre *experiencia* interior y filosofía reside principalmente en que, en la *experiencia*, el enunciado no es nada más que un medio, e incluso, tanto como un medio, un obstáculo; lo que cuenta no es ya el enunciado del viento, sino el viento. (1973, 23)

En el punto álgido de la *experiencia*, las palabras dejan de cobrar sentido, son inútiles. Tanto es así que Bataille insiste en dejarlas de lado para poder ingresar a estados particulares que conducen al arrobó: “vagos movimientos interiores que no dependen de ningún objeto y no tienen intención [...], no son motivados por nada definible, hasta tal punto que el lenguaje [...] se encuentra desprovisto, no puede decir nada” (1973, 24). Para captar tales estados, apela el francés a la renuncia del discurso: “la dificultad es que no se llega fácilmente ni por completo a callarse, que es preciso luchar contra sí mismo” (Bataille, LEI, 25), y tal práctica reiterada podría culminar incluso en el arrobó.

Mas no debe dejar de verse que la *experiencia interior* permanece en su calidad de proyecto fincado en el lenguaje, pero tal proyecto termina anulándose en su consecución: “La experiencia interior es proyecto [...]. Lo es, puesto que el hombre lo es por entero por el lenguaje, el cual por esencia [...] es proyecto. Pero el proyecto no es en este caso de salvación, positivo, sino el negativo de abolir el proyecto de las palabras y, por lo tanto del proyecto” (1973, 33). Al final, la *experiencia* termina disolviendo su primera estancia en el discurso. Paradójicamente, Bataille concede un punto a favor del discurso y en contra de la locura para alcanzar la *experiencia*:

Principio de la *experiencia interior*: salir merced a un proyecto del dominio del proyecto.

La *experiencia interior* está conducida por la razón discursiva. Sólo la razón tiene el poder de deshacer su obra [...]. La locura no es eficaz, pues deja subsistir los escombros, al perturbar, junto con la razón, la facultad de comunicarse (quizá es antes que nada ruptura de la comunicación interior). La exaltación natural o la embriaguez tienen la virtud de los caprichos. No alcanzamos, sin la ayuda de la razón, la «sombria incandescencia». (1973, 57)

¿Debemos pensar entonces que el discurso delirante resulta incapaz de conducir a la *experiencia*? Por el contrario, una poesía del delirio, proponemos, no se ha erigido como una vía voluntaria hacia la *experiencia interior*. No guarda ella, al menos en el caso de *El turno del aullante*, una intención de llegar al arrobamiento, sino que sólo da testimonio de los puntos álgidos de la proximidad hacia ese estado extremo de lo posible. Esencialmente, no ha

elegido la *experiencia* como proyecto y no deja así de fallar su correlación con la proximidad de los estados arrobadores. Se puede distinguir, por otro lado, de una poética que deliberadamente se enuncia con intenciones estéticas: al manifestar, por ejemplo, el sufrimiento, la poética delirante ni siquiera se asume como “poética”, sino se articula de modo espontáneo y termina siendo, en un momento posterior, evaluada con fines estéticos como podría ser el caso del proceso editorial o el presente trabajo académico. La poesía como fin es rechazada por Bataille de forma tajante: “Lo que veo yo: la facilidad poética, la marcha difusa, el proyecto verbal, la ostentación y la caída en lo peor: vulgaridad, literatura”¹⁷ (1973, 58). Dicho esto por un escritor de novelas, poemas y ensayos parece poco convincente, sin embargo no es nuestro propósito ahondar en las incongruencias del pensador.

En similar sentido, Bataille opone la poesía a la *experiencia*:

Para ir hasta el límite del hombre, es necesario en un cierto punto no ya soportar, sino forzar la suerte. Lo contrario es la dejadez poética, la actitud pasiva [...]. La condenación de Rimbaud, que hubo de dar la espalda a la posibilidad que alcanzaba, para reencontrar una fuerza de decisión intacta en él [...]. Opongo a la poesía la *experiencia* de lo posible. No se trata tanto de contemplación como de desgarramiento. Es, empero, de la «*experiencia* mística» de lo que yo hablo. (1973, 48-49)

¹⁷ Recordemos que la *experiencia*, según Bataille, requiere dejar todo proyecto alterno y erigirse ella misma en el proyecto.

En este aspecto, debemos matizar que el creador poético no tiene como fin el arrobo. El proceso de creación es pasivo desde el punto en que no pretende enarbolar la *experiencia* como su destino. Con intenciones estéticas o no, quien escribe, por lo menos en el caso que estudiamos, no tiene la *experiencia* como proyecto. La locura, el discurso, la poesía que la poética del delirio puede tener dentro de sí no vislumbra como derrotero el arrobo; si lo roza acaso, será accidental y deja testimonio. Más adelante, Bataille precisa:

No se puede saber nada del hombre que no tenga forma de frase y el apasionamiento por la poesía, por otra parte, hace de intraducibles series de palabras la cumbre. El punto extremo está en otro sitio. No está alcanzado por completo hasta ser comunicado (el hombre es vario, la soledad es el vacío, la nulidad, la mentira). Que una expresión cualquiera dé testimonio de él: el extremo es distinto de ella. Nunca es literatura. Si bien la poesía lo expresa, difiere de ella: hasta el punto de no ser poético, pues aunque la poesía lo tiene por objeto, no lo alcanza. Cuando el punto extremo llega, los medios que sirven para alcanzarle ya no están. (1973, 59)

Finalmente, si se alcanzase tal estado, como el mismo Bataille menciona, no sería ya definible ni explicable sin defraudarlo. El discurso que habla de la *experiencia* ya no es la *experiencia* sino el discurso. Como diría Octavio Paz, “no es lo mismo decir nada que nada decir”.

En ese sentido, la cercanía a la *experiencia* por la palabra, el discurso, depende también de que éste no se erija como proyecto en sí. Una distancia deviene imprescindible; el accidente, aunque próximo a la locura, la espontaneidad, aunque no se aleje de las

estructuras primordiales de la razón ni de los ecos culturales que subyacen en la memoria (articulados incluso inconscientemente), resulta mucho más justificable para decir que se ha desplegado, alzado como una montaña que tiene en sus bordes muestras de rozar el arrobo. Brota un musgo a medio camino entre la “poesía” y el extremo de lo posible: “Si bien la poesía lo expresa, difiere de ella: hasta el punto de no ser poético, pues aunque la poesía lo tiene por objeto, no lo alcanza. Cuando el punto extremo llega, los medios que sirven para alcanzarle ya no están” (1973, 59). En ese punto álgido, desaparecen los senderos y los portales.

Por otro lado, nos parece necesario hacer una digresión dentro de la misma tradición que guarda, además, cercanía temporal con la obra de Rojas. Un caso concreto y poético del que podemos echar mano, el cual es previo a *El turno del aullante*, es “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”, del poeta chiapaneco Jaime Sabines. Una elegía de angustia y duelo tras la muerte del padre en la que se puede leer: “(Me avergüenzo de mí hasta los pelos / por tratar de escribir estas cosas. / ¡Maldito el que crea que esto es un poema!)” (Sabines, 10), en cuya nota introductoria, José Joaquín Blanco menciona:

Tampoco podrá decir [el lector] que lo ha leído literariamente [el poema en mención], pues esto no es Literatura, en el sentido civilizado que nos lleva a escribir (reflexionando, borroneando, calculando las expresiones para mejor comunicarnos) en un deseo de conversar con el lector. [...]. La grandeza humana de este poema nos exige diferenciarlo de algunas irresponsables escuelas literarias modernas que, para escaparse del deber de la razón, han hecho una retórica de la rabia y de la carnicería;

con poetas capaces de pasarse el día escribiendo de ganglios, llagas y escupitajos, como si escribieran de cualquier cosa. (3)

En términos semejantes, aunque más meditados, se ha referido Evodio Escalante a la poesía del Chiapaneco y al poema mencionado: “Sabines desprecia a la poesía en el momento en que la ejerce. La trata mal, la humilla, la golpea. Se niega a ser su esclavo: no se rinde ante sus poderes, al revés, la subyuga y la increpa” (108). Precisamente sostenemos que la poética del delirio no tiene a la poesía medida como horizonte, sino a dar testimonio de un proceso. Otra cosa es que, quien roce la *experiencia*, tenga de fondo el ser poeta, es decir, de artífice con un bagaje cultural-literario ineludible. Abandonemos ahora la digresión para destacar esta actitud “antiliteraria” que aparece en Sabines y que, en similar sentido, menciona Bataille: en todo caso, la escritura delirante no se persigue como poesía y la brutalidad de la angustia o del sufrimiento apuntan hacia la *experiencia* interior en el desmembramiento, en un proceso hacia la disolución del ser y de sus palabras. En el caso de Rojas, el motor del sufrimiento, del dolor, es también un duelo, mas por la pérdida de la amada. Ambos casos, a través de ese proceso, se pueden situar en el delirio, en la locura del sufrimiento extenuante donde la procacidad aparece: “pinche de dios”, dice Sabines; “mi pinche extrañación”, dice Rojas: ambos han sido sismados por una fuerza cuyo origen desconocen.

Amor, sufrimiento y *experiencia*

Y es que el amor juega un papel angustiante en la búsqueda de la fusión, de una *experiencia*

arrobadora que da la sensación de una disolución del ser, es decir, que apunta hacia la muerte:

[...] sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado. Le parece al amante que sólo el ser amado [...] puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos. La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible. (1979, 25).

La profundidad de la *experiencia* amorosa, su promesa de disolución, de llevar hasta la *experiencia* o hasta la continuidad, la vuelve especialmente densa y grave. La separación del ser amado conlleva a la angustia y al dolor extremos. Por ello el tema del amor participa de la *experiencia interior* en tanto que violenta y desgarradora al ser. A causa de esto, el adiós de la amada es el motor que cruza *El turno del aullante* y que lo vuelca a esa poética delirante.

Mas el contrario de la fusión anhelada, es el sufrimiento por la amenaza de (o por) la separación misma. El erotismo de los corazones resulta angustiante (Bataille, 1979, 17). No existen certidumbres pues la posibilidad de escindirse de nuevo del ser amado constituye una amenaza. La ópera prima de Rojas da cuenta de esta agonía que pone al amante en ese estado de desesperación, tristeza o duelo tras la ruptura del lazo, por separación o muerte, dos perfiles del mismo rostro, que lo unía a la amada.

En otro aspecto, si bien el vacío de la *experiencia* resulta indefinible, ello no significa que no pueda dejar rastros del camino seguido hasta su consecución. En el trayecto hacia el cese de “toda operación intelectual”, el discurso, el lenguaje puede dar señas del derrumbe porque nos implica. En ese sentido, Octavio Paz menciona:

Si todo objeto es, de alguna manera, parte del sujeto cognoscente –límite fatal del saber al mismo tiempo que única posibilidad de conocer– ¿qué decir del lenguaje? Las fronteras entre objeto y sujeto se muestran aquí particularmente indecisas. La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrable. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber. O con la confesión de ignorancia: el silencio. Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos. No podemos escapar del lenguaje. Ciertamente, los especialistas pueden aislar el idioma y convertirlo en objeto. Mas se trata de un ser artificial arrancado a su mundo original ya que, a diferencia de lo que ocurre con los otros objetos de la ciencia, las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro. Para apresar el lenguaje no tenemos más remedio que emplearlo. Las redes de pescar palabras están hechas de palabras. Para salir este laberinto es menester resignarse a desechar la idea del lenguaje como un "objeto" independiente o separable del hombre que lo estudia. (2006, 30-31)

Así, el lenguaje lleva en sí a quien lo enuncia, a quien lo lee. En *ETA*, el sujeto lírico no ha muerto todavía, pero, en el destino hacia el escombros, escuchamos, sentimos el crujimiento y el desplome. Por ello, la poética delirante debe dar testimonio del proceso. ¿Cómo debiese sonar el delirio? Como algo que cae o que oscila en percusiones de derrumbe o mecimiento: sopor y locura (anclada todavía, como menciona Bataille, en los elementos racionales-discursivos), como la manifestación de lo ilógico y desordenado, lo repetitivo: el ripio, la cacofonía, la anáfora, la epífora. No importa sino dar cuenta del derrumbe, la regularidad se escamotea y es otro accidente, un caos perceptible. Ni siquiera es que importe “dar cuenta”, puesto que no hay voluntad en ese sentido. Por eso la elegía de Rojas, como veremos, es el espírico desplome: avanza, retrocede, oscila, se precipita en un delirio de palabras que parece no llegar a su destino.

El mismo Rojas ha dicho sobre el juego de espejos contrapuestos¹⁸, las voces que lo pueblan y en relación con el vacío:

Son gritos o susurros o furias o sonidos. Todo y nada. Lo hueco y lo vacío. Un espejo que se refleja en un espejo que se refleja en un espejo que se refleja en otros múltiples espejos que no reflejan nada. Lo finito que se vuelve infinito para volverse a lo finito. Espacio ilimitado pero cercado por sus límites. Círculo, esfera. Círculo demencial en que deambula el poeta: Muerte-Resurrección y, otra vez, Resurrección y Muerte¹⁹.

¹⁸ La voz que cae frente al espejo recuerda al famoso poema “Nocturno en que nada se oye” de Xavier Villaurrutia: “Y en el juego angustioso de un espejo /X| frente a otro / cae mi voz” (vv. 17-18). En la imagen resalta además la angustia y el desplome. Ese desplome infinito halla su eco también en el “X” de *ETA*: “Caidal mi pinche extrañación vino de golpe”, donde el neologismo que abre el verso resulta de la unión entre “caída” y “caudal”.

¹⁹ La imagen del círculo aparecerá como un motivo recurrente en *Cuerpos* (Rojas, 2011).

Ser poeta es ser mucho un demente, un poseso: alguien que flota en lo vacío. (2020, 80)

Locura y posesión se articulan en la poética de Max Rojas además de referirnos ese vacío, esa nada que también emplea Bataille para caracterizar la *experiencia* interior.

En ese aspecto, el punto extremo de lo posible, al carecer de todo sentido o bien, de categorías (palabras) que definan la *experiencia* a la que tal extremo conduce, pone en la víspera un testimonio de la disolución en proceso:

Una continua puesta en cuestión de todo priva del poder de proceder por operaciones separadas obliga expresarse por medio de *rápidos relámpagos*, a separar en lo posible la expresión del propio pensamiento de un proyecto, a incluirlo todo en unas cuantas frases: la angustia, la decisión y hasta la perversión poética de las palabras sin la cual parecería que se sufre un dominio.

La poesía es, pese a todo, la parte restringida unida al dominio de las palabras. El dominio de la *experiencia* es todo lo posible. Y en la expresión que ella es de sí misma, a fin de cuentas, necesariamente no es menos silencio que lenguaje. No por impotencia. Todo el lenguaje le es dado y le fuerza a comprometerle. Pero silencio querido, no para ocultar, más bien para expresar con un grado más de desprendimiento. La *experiencia* no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia, no transforma los que ella pone en juego. (1973, 39)

Por la experimentación de un proceso delirante, a través de la angustia, por ejemplo,

aparece la tormenta del llanto, del balbuceo, del aullido. Quien sufre, en su agonía, siente alterarse el cuerpo entero y, con él, las palabras, los sonidos que de él brotan como una tromba que, en el caso de Rojas, trombará de nuevo en *Cuerpos* (2011). ¿No resulta esto tan evidente que debiese carecer de explicación anexa? Si bien *El turno del aullante* ha sido erigido dentro de la poética, sus rasgos dan muestra del proceso angustiante que sufre el sujeto lírico por la pérdida de la amada. Otra muestra de esa propensión a desplegar el ejercicio poético como fruto de un arrobó, sería *Cuerpos*, en la que el dictado exterior o interior, la escritura delirante se despliega como un poema extenso que después se dividirá en 27 partes. Del silencio ante lo desconocido, de lo incommunicable, dice Max: “¿Cómo hablar, y con quién, de lo que aún carece de forma y de lenguaje?” (2020, 81). Lo que no se puede decir asedia al poeta, acaso como un llamado, como “algo” que terminará revelándose para él.

Por otro lado, una poética del delirio no puede reparar en una sesuda estructuración y articulación de sus formas. Escribir a las orillas de la *experiencia* implica hallarse en el proceso de disolución en el que el lenguaje es el último tendón que ata al ser a la cordura, a su existencia aislada, angustiante y que, a merced del sufrimiento, de la agonía, va rebanando el último ligamento y da testimonio de ello: se rompe la consciencia, también la palabra. No resulta lo mismo dar testimonio de la *experiencia* que escribir durante el camino hacia ella. En esa ruptura, las palabras se separan y transforman, parecen autónomas: “Pobre poeta, enmudecido entre palabras que se le sublevan, lo desobedecen, lo amortajan” (Rojas, 2020, 84).

III. LOS HUESOS DEL AULLANTE (ANÁLISIS)

La elegía y el turno

El turno del aullante, según hemos postulado, da cuenta de una poética delirante que despliega la poesía como un proceso cercano a la *experiencia* desarrollada por Georges Bataille. El poema cubre las características de un proceso de angustia que parte de una renuncia a la voluntad y a la consciencia, es decir, que se despliega desde un estado de espontaneidad y al extremo que termina por reflejarse en los poemas. Hemos privilegiado hacer el análisis de la obra desde los aspectos contextuales del poemario, la teoría del pensador francés, las ideas que explícitamente dejó como testimonio Max Rojas y culminar con el análisis de “Elegía como grito para una tarde de diciembre” y “El turno del aullante” para que, en la relación de todos estos elementos, podamos lograr una interpretación global del libro, así como esclarecer la poética delirante que inaugura la obra del poeta mexicano. Es decir, nuestro análisis integra los aspectos histórico, filosófico y textual (retórico-lingüístico).

Se han elegido las secciones “Elegía como grito para una tarde de diciembre” y “El turno del aullante” debido a que, si bien el poemario completo presenta una uniformidad temática, el estilo de los poemas contenidos en aquellas secciones concentran con mayor claridad las características que hemos considerado como centrales en la poética delirante de Max Rojas y en su relación con las ideas de Georges Bataille; es decir, de ellos se desprenden los rasgos que pueden interpretarse como un proceso que, por medio del lenguaje, da cuenta del camino hacia la *experiencia interior*.

La edición de *El turno del aullante* a partir de la cual realizamos el presente análisis es la conmemorativa por los 45 años del poemario, publicada en 2017 por Malpaís ediciones. En ella se integran las secciones “Las estaciones del olvido”, “Elegía como grito para una tarde de diciembre”, “Canciones para esperar la muerte”, “El turno del aullante”, “Escrito al borde de los pozos” y “Trenos”. Esta edición, según el editor, Iván Cruz Osorio, ha sido la definitiva aprobada por Max Rojas (2017, 8).

Entre la muerte y el amor, otra nostalgia

Como ya hemos mencionado, los poemas contenidos en *El turno del aullante* integran diversas características que dan cuenta del tránsito hacia la *experiencia*. En cierto sentido, podemos decir que el poema delirante, en el caso de Max Rojas, se muestra como un umbral, como un tránsito. Para Bataille, el punto extremo es la muerte y en todas las secciones de *ETA* las referencias a ella son una constante; de hecho, los mismos títulos de las secciones implican la referencia mortuoria y han sido dispuestas para ir desde el comienzo de la angustia hasta llegar a la disolución. Los campos semánticos relacionados con la muerte se reiteran a lo largo del libro. Parece complejo precisar si realmente se trata de una serie de poemas sobre el desamor o si habla específicamente de la muerte. Parece innegable decir que la angustia se esparce por todo el poemario, mas debemos recordar las asociaciones de amor y muerte que han aparecido en diversas culturas a lo largo de la historia y que se despliegan a plenitud en la teoría bataileana. Si Gustavo Alatorre analiza el poemario desde el duelo amoroso, Eva Castañeda menciona el tema como la muerte de la amada y Martínez Cedeño lo sitúa como el desasosiego provocado por el duelo amoroso y el malestar social. El libro

entero sólo menciona 10 veces la palabra “mujer” y sólo una vez una relacionada con la raíz de “amor”, en el canto VII del poema que intitula el libro: “que ni manera de decir te amo” (v. 26). Esta ambigüedad podría bastarse para atrever la interpretación como una (otra) nostalgia por la muerte o por un amor por la muerte.

Esta indefinición entre el duelo amoroso y el duelo mortuorio se mantiene si, además, reparamos en los ecos de Villaurrutia que traspasan el ambiente de *El turno del aullante*. Elementos reiterados en algunos de los poemas de *Nostalgia de la muerte* se destacan en los poemas de Rojas: el mar y la noche; la sombra, el fuego, el espejo; la oquedad y el vacío; la estatua; el eco, el grito, el silencio. La primera sección, “Las estaciones del olvido”, escancia un ambiente nocturno en el que el sujeto lírico se siente extinguirse: “Color ceniza todo, / es la última lumbre de la tarde / la que alumbro” (I, vv. 1-3) y una ausencia se reitera:

De cuerpo suyo,
ni en lámpara de alcoba la conozco;
de sangre suya,
ni brasa entre las brasas la he sentido. (I, vv. 7-10)

Oquedades, ambientes lúgubres, angustia, sufrimiento y agonía son el principal traje del poemario, mas, ¿cómo podemos sostener que es el amor también el otro gran tema de los poemas? Acaso por la reiteración de esa misma ausencia; el vacío corresponde a un cuerpo ausente que articula en femenino:

de la noche me llega,

de la última hoguera que se apaga,

color ceniza todo, su persona.

De cuerpo suyo,

ni en lámpara de alcoba la conozco;

de sangre suya,

ni brasa entre las brasas la he sentido. (I, vv. 4-10)

Adelante, en el poema “II” de la misma sección, aparece un enunciatario a quien dirige sus cuitas: “Grabo en la noche / *tu* perfil de sombras, / mientras entierro flechas / mordidas por *tus* dientes”²⁰ (II, vv. 1-4). El rostro indefinido entre la oscuridad, se reitera en “Elegía como grito para una tarde de diciembre”: “di su nombre, graba en la noche su perfil de sombra, / su rostro de neblina, su cuerpo sepultado en caracoles” (vv. 27-28). No obstante, la caracterización de una ausencia femenina ha de preservar su indefinición hasta la sección de “Elegía como grito para una tarde de diciembre”.

La ausencia, en la elegía, conduce a un punto climático dentro del poemario y tiene un nombre propio: “Elena”. El poema entero modifica, respecto de la sección anterior, la extensión silábica. Ha permitido escasos versos de arte menor para oscilar entre los de arte mayor y el versículo. Como en la sección anterior, no parece haber una regularidad métrica, salvo que el patrón sea la irregularidad y la preponderancia de los versos extensos. El delirio del sujeto lírico se multiplica en voces distintas y en las figuras de repetición que parecen caer en espiral como los caracoles que menciona en el verso 28 de la misma elegía: “su rostro

²⁰ Los subrayados son nuestros.

de neblina, su cuerpo sepultado en caracoles”; en el canto V de “El turno del aullante”: “un caracol que se hunde en un espejo y un lamento” (v. 14); en el IV de “Escrito al borde de los pozos”: “como atroz caracol / llagando todo” (vv. 5-6). También la espiral está marcada por la presencia de los moluscos en el canto II: “de enlutados moluscos” (v. 20) y el IV, ambos de “Escrito al borde de los pozos”: “Está la enredadera / y su feroz lumbraje / y está el molusco aquel” (vv. 1-3); en la misma “Elegía como grito para una tarde de diciembre”: “clávalo en tu memoria como una enredadera de moluscos” (v. 30); el eco, el silencio y el vacío como en “Nocturno miedo” y “Nocturno en que nada se oye” de Villaurrutia. Algo delirante brota de las distintas voces enunciadoras del poema. ¿Quiénes hablan en este coro de repeticiones?

El descenso: la escalera de caracol²¹

Como hemos dicho, en la “Elegía como grito para una tarde de diciembre” se individualiza la ausencia con el nombre de Elena, al tiempo que se despliegan diversas voces como en un desdoblamiento del sujeto lírico. Como sabemos, el tema elegíaco es fúnebre; Elena, desaparecida, desata la búsqueda del sujeto lírico quien no la haya; mas la muerte que se presencia en el poema es la de aquél, quien en su obsesiva búsqueda se va despedazando en

²¹ Entre el descenso y la escalera de caracol podríamos atrever un eco lejano del mito de Orfeo, además del descenso dantesco por los círculos del infierno. Por su parte, el nombre de Elena nos remite también al personaje homérico. En el poema de Rojas y en relación con el tema fúnebre de las elegías, podríamos intuir la búsqueda infructuosa no de Eurídice, sino de Elena; todo ello podría analizarse con mayor profundidad en trabajos posteriores.

un descenso en espiral hacia el deceso. No es extraño que el poema inicie con el soneto “Invierno” de Eliseo Diego, el cual pertenece a la colección *Las cuatro estaciones del año* y que da cuenta del paso del tiempo (*tempus fugit*), sí, pero también de las etapas vitales, un tópico recurrido que sirve a Rojas para situarse al final de la vida y desarrollar, desde ahí, el último proceso.

Formado por versos-versículos primordialmente extensos, de las siete a las 25 sílabas, se reitera el uso de diversas figuras de repetición que permiten una sensación de caída, avance y retroceso constante en espiral²². Los primeros dos versículos (que también pueden considerarse como la unión de un heptasílabo y un endecasílabo) mencionan, entre sinestesia, metáfora y oxímoron: “Desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera, / el sonido que llega de repente para decir no hay nadie” (vv. 1-2) introduciendo a dos enunciadores. El primero ha de contextualizar el escenario para el segundo, un sonido impersonal que manifiesta la ausencia. A su vez, este sonido dibuja a un enunciatario:

nadie grita tu nombre, nadie te espera, nadie camina
por la calle recogiendo *tu* sombra partida en pedacitos,
tu esqueleto partido en pedacitos, nadie *te* extraña,
puedes echarte a caminar mascando *tu* tristeza,
puedes perderte para siempre en *tu* tristeza,

²² En una entrevista realizada por José Ernesto Martínez Cedeño, Max Rojas menciona, sobre las pérdidas que se relacionan con *Cuerpos*: “Un poco por mi culpa Alejandra murió por lo menos en la guerrilla guatemalteca con una pareja decente, que era comandante de una de las fracciones guerrilleras de Guatemala. Elba se mató en un accidente y a cada rato pienso que hubo algo de suicidio en eso. Rocío quedó devastada cuando la dejé de ver. María Elena se quedó mal, que me anduvo buscando, siguiendo, y yo sin dar la cara. Esto me creó el complejo del círculo infernal, remordimiento, culpa, expiación de la culpa de la cual está lleno *Cuerpos*. Yo me la pasé girando, incluso ya con Tere, en ese círculo”. (2015, 51).

nadie grita *tu* nombre, nadie *te* espera,
sólo el silencio que baja y *te* destroza,
sólo el silencio que baja y *te* aniquila,²³

[...] (vv. 3-10)

A partir de este segundo enunciador, crea otro nivel como en una puesta en abismo,
en la que un nuevo sonido aparece para reiterar el vacío:

el sonido que llega de repente para decir no hay nadie,
nadie camina desde la oscura zona del derrumbe,
nadie te espera, di buenas noches, estoy triste, busco a Elena,
la he buscado en todas las grietas de la tarde, no la encuentro,
la he buscado en todos los hoyos de la noche, no la encuentro,
estoy palpándome ceniza y no la encuentro,
busco a Elena, no vendrá nunca, dile que venga, no vendrá nunca,
llámala hasta que el musgo te nazca en la garganta,
llámala hasta que tu garganta sea de musgo, no vendrá nunca,
di su nombre, repítelo hasta que la lengua se te caiga,
repítelo hasta que los dientes se te caigan, no vendrá nunca,
sólo el silencio que cruje en la escalera te acompaña,
el sonido que llega de repente para decir no hay nadie [...] (vv. 11-23)

²³ Los subrayados son nuestros.

A partir de este verso, el sujeto lírico se pronuncia alternadamente entre la tercera y la primera persona causando una confusión de las voces articuladas. Una de ellas se dirige al singular de la segunda persona en imperativo, al tiempo que otra, desde la primera, permanece en la angustia de la infructuosa espera de Elena, ansiedad por preservar de algún modo una figura inasible que persiste al mismo tiempo que el descenso en espiral:

di su nombre, graba en la noche su perfil de sombra,
su rostro de neblina, su cuerpo sepultado en caracoles,
di su nombre, repítelo hasta que los dientes se te crujan,
clávalo en tu memoria como una enredadera de moluscos,
di su nombre, guarda lo casi nada que te queda, el último sollozo
el recuerdo como una abandonada calavera, el llanto en pedacitos,
pregunta por Elena, desbaratado el grito,
desbaratados tú y tu sombra que se hunden bajo el grito crujiendo en la escalera,
(vv. 27-34)

De nuevo, la paradoja de grabar en la noche un perfil que, además, es oscuro implica también una hiperbolización de la imposibilidad: en el ambiente nocturno, la voz reitera la oscuridad de la sombra y lo inasible de la neblina. Las voces, la voz multiplicada, el grito desbaratado es lo último que le resta al sujeto lírico y ella, aunque pretende salvaguardar en la memoria el nombre de Elena, sabe que está cayendo y se desvanece también. Esta pluralidad de voces, esta polifonía que puede ser también calificada como un desdoblamiento descendente, dibuja una disolución de la cordura: la disolución del sujeto en el objeto; la

mujer perseguida y buscada, la desesperación hace que presenciemos el extravío del que hablan Bataille y Nietzsche. La angustia va colmando las repeticiones que en términos retóricos transitan desde la anáfora: “di su nombre” (vv. 20, 27, 29, 31, 47) a la epífora: “no vendrá nunca” (vv. 17, 19 y 21), hacia la anadiplosis: “el sonido que llega de repente para decir no hay nadie, / nadie te espera, di buenas noches, tengo miedo, busco a Elena” (vv. 23-24). La reiteración, de la mano de la isotopía del descenso convocada por las figuras del caracol, los moluscos, se refuerza por los imperativos “di”, “dile”, “llámala”, “repítelo”, “graba”, “clávalo”, “pregunta”; las palabras que hacen referencia a la tierra: “sepultado”, “hunden”, “derrumbe”, “bajarás” y, por el contrario, la figura ausente de Elena que no acude desde abajo: “nadie camina subiendo la escalera, no vendrá nadie, / sólo tu soledad que sube crujiendo a tu esqueleto” (vv. 60-61). Sin embargo, este descenso se ve multiplicado con la presencia del espejo: “mira tu grito que se hunde en el espejo” (v. 64), con la confusión de sentidos de la sinestesia entre lo visible, lo audible y lo táctil del hundimiento hasta que el mismo cuerpo se hunde tras el grito: “mira tu cuerpo que se hunde tras tu grito en el espejo” (v. 65), hasta desdoblarse en otro que seguirá al cuerpo y al grito: “entrarás al espejo, seguirás a tu cuerpo que se hunde / tras su grito en el espejo” (vv. 66-67), es decir, las voces multiplicadas son también un desdoblamiento del mismo sujeto lírico que ordena, a un sí mismo que es otro, entrar tras el cuerpo y quien, a su vez, persigue al grito. La confusión de las voces, el grito desbaratado, las percepciones sensoriales confundidas dan cuenta de la disolución bataileana con miras a la experiencia, motivada por una agonía delirante. Para dar una idea más gráfica de tales desdoblamientos, podríamos clasificar las voces según la función que realizan dentro del poema:

Voz o enunciador 1: Ambienta y describe: “desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera” (v.1)

Voz o enunciador 2: Ordena y guía: “puedes echarte a caminar mascando tu tristeza” (v.6), “llámala hasta que el musgo te nazca en la garganta” (v. 18)

Voz o enunciador 3: Responde y sufre. Habla en primera persona: “nadie te espera, di buenas noches, *estoy triste, busco a Elena / la he buscado en todas las grietas de la tarde, no la encuentro*”²⁴ (vv. 13-14).

Voz o enunciador 4: Reitera la imposibilidad: “no vendrá Elena nunca” (v.26).

Adelante, la oscuridad también se hunde, acentuada por la reduplicación y el paralelismo: “sólo la sombra de su sombra habita en el espejo, / sólo la sombra de tu sombra baja crujiendo la escalera” (vv. 75-76). Todo lo que cae se multiplica, se rompe, se confunde: el grito, el cuerpo, la oscuridad. Todo se desmiembra. En la confusión, además de las figuras de repetición, la elegía hilvana el retruécano para crear frases que dotan de sentidos alternos. Desde el delirio, palabras y versos se reiteran y reagrupan en distintas combinaciones manteniendo un sonido constante que da la sensación de avance y retroceso obsesivo, dotando de un ritmo espírico. Por ejemplo: “el sonido que llega de repente para decir no hay *nadie*, / *nadie* grita tu nombre, *nadie* te espera, *nadie* camina” (vv. 2-3), “tu esqueleto partido en pedacitos, *nadie* te extraña” (v. 5), “*nadie* grita tu nombre, *nadie* te espera” (v. 8), el sonido que llega de repente para decir no hay *nadie*, / *nadie* camina desde la oscura zona del derrumbe, / *nadie* te espera, di buenas noches, estoy triste, busco a Elena”

²⁴ El subrayado es nuestro y se emplea para resaltar la voz 3.

(vv. 11-13); y entre los versos reiterados, encontramos éste: “El sonido que llega de repente para decir no hay nadie” (vv. 2, 11, 23, 35, 50, 59, 77, 91). El desbordamiento lírico de la sección cobra un lugar privilegiado si, además, reparamos en que es en ella donde los 92 versos que la componen oscilan en una extensión métrica de las siete a las veinticinco sílabas y que justo los dos últimos versos las contienen, produciendo una sensación de término abrupto, precisamente, como una puerta que se azota: “el sonido que llega de repente para decir no hay nadie, no vendrá nunca nadie²⁵ / y cerrar esta puerta”. (vv. 91-92).

En la víspera del derrumbe, la “Elegía como grito para una tarde de diciembre” da cuenta de la búsqueda desquiciada de un personaje no revelado: ¿quién es Elena? En dicho proceso, atestiguamos la confusión, la repetición obsesiva además de la angustia constantemente expresada y circundada por elementos mortuorios. El tránsito hacia la muerte, es decir, la *experiencia*, cobra formas de delirio, de alucinación, de confusión²⁶, de la consciencia de un ser que se va desarticulando y, entre tanto, el lector puede imbuirse y sentir, como esperaba Max, los chingadazos de la angustia.

No: 39, nadie: 23, nunca: 20, Elena: 20

²⁵ El versículo 91 bien podría ser dividido como un endecasílabo y un tetradecasílabo: “el sonido que llega de repente / para decir no hay nadie, no vendrá nunca nadie”; máxime, si consideramos que la frase “El sonido que llega de repente para decir no hay nadie” se ha intercalado en todo el poemario y que consta de un endecasílabo y un heptasílabo, forma que, además de la filiación elegíaca, tiene resonancias con la silva y el madrigal, éste último privilegiado por el tema amoroso y que también guarda relación con composiciones musicales medievales, renacentistas y barrocas. En general, los versos más extensos de la “Elegía...” podrían dividirse en patrones de 7-11 y 14 versos, lo cual resultaría útil para análisis alternos.

²⁶ Si bien no es el centro de nuestro trabajo, vale la pena acompañar aquí la definición de la esquizofrenia: “[...] se caracteriza por psicosis (pérdida de contacto con la realidad), alucinaciones (percepciones falsas), ideas delirantes (creencias falsas), habla y conductas desorganizadas, afecto aplanado (rango restringido de emociones), déficits cognitivos (deterioro del razonamiento y la resolución de problemas) y disfunción laboral y social”. (Consultado en: https://www.msmanuals.com/es-mx/professional/trastornos-psiquiátricos/esquizofrenia-y-trastornos-relacionados/esquizofrenia#v1029135_es). Algunos de los síntomas descritos pueden hallarse en los poemas analizados.

grito: 15

sombra: 11

desbaratado: 11

sonido: 10

tristeza: 7

La voz, el aullido, el eco: el delirio de las voces

Tras la “Elegía como grito para una tarde de diciembre”, aparece un *intermezzo*, “Canciones para esperar la muerte”, sección en la que el desbordamiento lírico y la concentración de imágenes ya no será como en la sección previa y que dará paso a “El turno del aullante”. Este poema de 10 cantos, es la otra sección en la que centramos el análisis ya que concentra las características que hemos citado como la poética delirante de Max Rojas. Los cantos oscilan entre la rabia, la nostalgia, la melancolía y la añoranza. El aullido que queda es de lamento y de rabia.

Recordemos que, desde la elegía, la presencia del grito que se desbarata, se multiplica, se confunde y desciende nos ha dejado un sonido cuya procedencia resulta desconocida: ¿el grito pertenece al sujeto lírico o es otra voz quien ordena y conduce? El dictado ajeno al poeta, como hemos visto en los capítulos previos, es una postura que ha recorrido las poéticas delirantes desde la poesía griega como en la *Teogonía* de Hesíodo y la *Iliada*; en dichos casos, era el dictado de una deidad. Por otro lado, mencionamos también la postura de Nietzsche sobre el impulso dionisiaco que parece ser externo al creador, al poeta individual y que, en

el surrealismo, se vuelve el dictado del inconsciente. En cualquier caso, la postura de Rojas como un médium, una “herramienta” a través de la cual la poesía se manifestaba, el poema como una fuerza externa que toma al poeta para realizarse a sí mismo encuentra su voz en ese grito de la “Elegía...” y reaparece en “El turno del aullante”. Sin embargo, la personificación de ese dictado externo, de esa voz, en los cantos de esta sección van mutando, separándose del sujeto lírico. El aullido está unido a la dimensión corporal: “esto de sangre, esto de grito ahorcado / como un aullido en la garganta” (I, vv. 6-7), no es sólo el grito ajeno, sino que, en el primer canto, aparece unido al cuerpo que se derrumba entre la ira, a la animalidad que sugiere una pérdida de la racionalidad, a una bestia que va desmembrándose, desgajándose. El cuerpo se va convirtiendo en polvo²⁷.

En el primer canto, la confusión está caracterizada por el uso del artículo y el pronombre demostrativo neutros “lo” y “esto” en una enumeración concatenada con los símiles que buscan precisar, sin lograrlo, la emoción que atraviesa al yo lírico:

Lo furioso, lo verdaderamente animal
que me sostiene, lo que me guarda en pie
con el rencor crecido, esto como de hueso,
como de dientes que se muerden
después de haber mascado el polvo,

²⁷ La voz aislada del cuerpo evoca el mito de Narciso y Eco de Ovidio, en el cual la ninfa se vuelve sólo un sonido reiterado: “Despreciada se esconde en las espesuras, y pudibunda con frondas su cara / protege, y solas desde aquello vive en las cavernas. / Pero, aun así, prendido tiene el amor, y crece por el dolor del rechazo, y atenúan, vigilantes, su cuerpo desgraciado las ansias, / y contrae su piel la delgadez y al aire el jugo / todo de su cuerpo se marcha; voz tan solo y huesos restan: / la voz queda, los huesos cuentan que de la piedra cogieron la figura. / Desde entonces se esconde en las espesuras y por nadie en el monte es vista, / por todos oída es: el sonido es el que vive en ella”. (vv. 392-401)

esto de sangre, esto de grito ahorcado
como un aullido en la garganta,
esto como un muro, como un sollozo
largo de noche sin hogueras, lo animal,
lo verdaderamente huraño que me duele en los ojos. (vv. 1-10)

Esa oración inconclusa cierra con un punto que concluye también la estrofa y no ha de continuarse sino hasta después de una digresión con la que abre la estrofa siguiente: “Dije que el mar es algo así como esa diaria muerte / de mi cuerpo. Hoy me sale lo bronco” (vv. 11-12). De nuevo, como en la “Elegía...” el canto primero sigue colmado de figuras de repetición, una insistencia redundante, por momentos ilógica: “como de dientes que se muerden / después de haber mascado el polvo” (vv. 4-5) o que enfatiza la realización de una empresa consciente del fracaso, consecuencia de la decepción amorosa: “Voy a buscar mi sombra entre la sombra, / porque mordí sin tiempo un corazón de niebla” (vv. 22-23). Los últimos tres versos vuelven a la enumeración con el uso del artículo neutro para completar la oración que había quedado suspendida en la primera estrofa: “y lo bronco, / lo verdaderamente animal que me sostiene / está dolido” (vv. 24-26). Como en la elegía, el primer canto concluye con un verso largo y uno corto (14 y 5 versos); tras haber desarrollado una isotopía del sufrimiento, algo cierra abruptamente, mas no será esta vez una puerta, sino la emoción por fin hallada: el dolor se ha convertido, en el verso, en una puerta que se azota.

El canto II, por su parte, articula las voces también fuera del sujeto lírico y sirven para personificar el entorno:

Debo decir que era una lluvia oscura la de anoche
(no sé si me entendáis, quiero decir que era una lluvia
venida de muy lejos, venida desde abajo de la tarde
como un montón de niebla sollozante, como un grito;
no sé si me entendáis, era como mujer que llega a despedirse);
debo decir que era una lluvia fría la de anoche,
un encontrarse de pronto en un espejo, llamando a no sé quién
con qué silencio, llamando a no sé quién con qué alarido²⁸.
Debo decir que era una lluvia hosca la de anoche. (vv. 12-20)

En la tristeza sugerida por la metáfora de la lluvia oscura, adjetivo que también puede funcionar como metonimia de la noche (mencionada en el verso 17), la lluvia nocturna, la tristeza se compara con el enunciador que en la “Elegía...” gritaba frente al espejo y llamaba, también con su silencio, en un oxímoron que sirve para exaltar el desasosiego que padece el sujeto lírico, a tal grado que incluso su silencio convoca a esa persona indeterminada. Esto se robustece si recordamos que la búsqueda desesperada de la elegía inicia también con el oxímoron: “el silencio que cruje en la escalera”. De nuevo, la disgregación del sujeto lírico como consecuencia de la angustia repercute en los sonidos mencionados en el poema. El grito, como un ente aislado, personificado (que evoca la voz sin cuerpo de la ninfa Eco) sale, esta vez no por Elena, sino en la búsqueda de su propio cuerpo:

²⁸ Esta frase hilvanada en dos versos, se repite también en los versos 43 y 44 (anadiplosis).

que olvidé que mi cuerpo estaba roto y ahora está
no sé dónde, cayéndose de olvido; de esto, a veces,
me acuerdo con nostalgia: salgo por él gritando
como un loco, y acabo sin remedio tropezando. (vv. 24-27)

Asimismo, el canto II plantea la antítesis entre el silencio y el grito, tanto en el exterior como en el interior del sujeto lírico y designa la desesperación y la angustia, recurso que aparece en los versos 23 y 24, 43 y 44 del canto II; 6 del canto III; 6, 7, 12 y 23 del canto IV. A merced del oxímoron y esa repetición antitética, la zozobra se maximiza ya que incluso el mutismo la articula. El ser humano, ser de palabras, “animal de silencios”, tras la angustia por una separación da señales de su derrumbe, de la disolución de la consciencia se vuelve grito sin cuerpo. La *experiencia* bataileana se avizora en el clamor desesperado del sujeto lírico de *El turno del aullante*.

Y es que la voz escindida de la palabra, es decir, convertida en un aullido, en un ruido ininteligible, aparece como la frontera entre la cordura y el delirio. El yo lírico ya no puede decir. Todo el canto VII despliega las metáforas de la insuficiencia: “Descalabrado del lenguaje y luego / con quién hablar si a nadie le importa mi gritada” (vv. 1-3) y así se va tornando ya no en lenguaje, sino en bramido, balbuceo (v. 6), “lenguaraje” (v. 7), al grado que olvida también cómo rearticularlo: “si pretender apuntalar mi lengua / es tanto o mucho más difícil / que pretender, ahora, enseñarle a mascullar palabras” (vv. 13-16), “que ni manera de decir te amo / y mucho menos más lo que por dentro saja” (vv. 26-27); por más intentos: “y sólo un dolorón se le amontona / a puñetazos en la boca” (vv. 29-30. ¿Qué más queda de este testimonio del lenguaje que cede ante el aullido? Todavía tiene algo para decir

en medio de la caída. El aullante no está en la *experiencia*, pero sí en la víspera. El otro rastro que deja el animal quejumbroso son los neologismos y la procacidad, la palabra herida en la violencia.

El lenguaje descalabrado

A partir del canto VI, el grito iracundo y el silencio melancólico se van a apoyar de tres recursos constantes en las posteriores obras del poeta: el registro coloquial, la procacidad y los neologismos.²⁹ Tales recursos representan otro de los rasgos de la poética delirante de *El turno del aullante*; es decir, el quebrantamiento del lenguaje.

Si bien, desde el verso 17 del canto V ya ha iniciado con estas palabras nuevas como “hosquedal”, en la cual el lexema del adjetivo “hosco” se une al gramema-sufijo “-al” (relativo a), ese mismo procedimiento morfológico se reitera a lo largo de los siguientes cantos en palabras como “huesadal” (VIII, v. 7), “invertebral” (VIII, v. 14; X, v. 15), “charcal” (IX, vv. 6 y 13) “caidal”³⁰ (X, vv. 1 y 18); asimismo, utiliza otros neologismos como “bajaduras”, unión de “bajada” y el sufijo “-ura” (VI, v. 11); “lenguaraje” (VII, v. 7), unión de “lenguar” (un verbo hecho a partir del sustantivo) y “-aje” (resultado de la acción);

²⁹ No resulta extraña esta diferencia estilística respecto de los anteriores cantos. Esta serie corresponde a la parte final de la creación de “El turno del aullante”, fechada entre 1967 y 1971, año este último de la primera publicación del libro y contemporánea a la militancia de Rojas por la democratización sindical; es decir, participa de la influencia de la agitación política y social de los movimientos de aquel entorno urbano y obrero, incorporando el habla popular a sus poemas.

³⁰ También podríamos interpretar “caidal” como la unión entre los sustantivos “caída” y “caudal”, lo cual además tiene sentido si pensamos en la “extrañación” como el momento de inspiración o conexión con el dictado divino a partir del cual transmitirá el poema.

“almaje” (X, vv. 3, 46, 54) “agujereaje” (X, vv. 6, 51, 70)), “almaraje” (X, vv. 16 y 30), “huesaje” (X, v. 42); por otro lado, realiza metaplasmos como “entristó” (VI, v. 13), síncope en la cual ha prescindido de los fonemas correspondientes a “entristeció”; asimismo, une sustantivos al sufijo “-ción”: “hablación”, “ardición”. “crujición”; en ninguno de estos casos se trata de un neologismo “culto”, sino de hallar al paso la palabra que designe la potencia lírica del sufrimiento; además, el empleo obsesivo de tales recursos genera un efecto sonoro que provee de ritmo y continuidad a todos los cantos del poema. La insistencia retiene al lector para que no deje de sentir la desesperación del poema central del poemario.

Por otro lado, la procacidad, entendida como aquellas palabras malsonantes, obscenas o inmorales para un grupo de hablantes, en “El turno del aullante” funge para dotar de mayor intensidad, de violencia al sentimiento de angustia del sujeto lírico. Es el canto VII el que inaugura este otro modo de desesperación. El desastre se ha vuelto “desmadre” (v. 22). El dolor va convirtiendo en insuficientes las palabras; aglutinan estos cantos la coloquialidad y la violencia de lo procaz. Se trata de la violencia de quien está a punto de caer: “por ahí, cayendo y siempre a punto / de darse el fregadazo, hoy de plano el dolor” (IX, vv. 11-12), del resultado de la cólera: “de pura rabia hoy vengo de bajada y, no que no, / jodiendo recio, un desgarrón me parte el espinazo; / me esculco y sé que estoy ladrando a falta de lenguaje” (IX, vv. 20-21). La incapacidad de comunicarse transforma al sujeto lírico en una bestia aullante.

El canto X, por su parte, reitera el uso de la procacidad. Mucho se ha hablado de él en las tesis consultadas. La vertiente, en cambio, del presente trabajo se dirige hacia comprender que este canto deviene el punto climático del sujeto lírico en la disolución de su consciencia, de su voluntad. La falta de lenguaje y el coloquialismo recuerdan a “Algo sobre

la muerte del mayor Sabines” que ya hemos citado en el segundo capítulo. Como en el poema de Sabines, la procacidad en “El turno del aullante” habla de la incapacidad de desplegar con las palabras comunes la emoción. En una síntesis de lo analizado hasta aquí, la voz de la inspiración irrumpe con violencia: “Caidal mi pinche extrañación vino de golpe / a balbucir mi almaraje quiera / ponerse a recoger su trocerío” (vv. 15-17); más adelante la inspiración huye: “Caidal mi pinche extrañación se fue de golpe / luego de extremaunciar sepa qué tantas pendejadas; / no le entendí ni madres de todo lo que dijo, / pero sentí que era de cosas que desgracian” (vv. 18-21). El dolor persiste, una suerte de martirio preserva la voz del aullante: “si no fuera por tanto pinche clavo que me clavo, / ya ni memoria ni aulladar tendría. / A mí de sopetón una mujer me destazó en lo frío, / y desde entonces / a puro pinche ardor me estoy enfriando” (vv. 25-29). Lo coloquial, la procacidad, el dictado externo y el procedimiento neologístico reiterado encuentran en el canto final del poema la síntesis de lo desplegado en los diez cantos e, incluso, desde la “Elegía...”.

Las metáforas, por su parte, dan cuenta de la disolución del sujeto lírico en la angustia, de modo que el tiempo se vuelca sobre aquel, la ausencia es un oscuro vacío que lo va constituyendo hasta volverse noche:

Pero color ceniza todo,
me atardezco,
color ceniza todo, me anochezco,
y soy de sombras
entre sombras perseguido
color ceniza todo, desde adentro —

y soy de hueca noche

oscuro hueco. (I, vv. 11-18).

Estos poemas iniciales del volumen son un introito y su contención métrica también lo sostiene. Si bien son versos y estrofas heterométricos, los versos van del tetrasílabo al endecasílabo y, en su mayoría, son versos de arte menor.

Violencia, angustia, muerte, nostalgia, melancolía: a partir de estos estados anímicos, de su experimentación, *El turno del aullante* intercala el delirio para aproximarse a la *experiencia*. La angustia es el motor principal. El primer fragmento se compone de 26 versos y despliega recursos que permean todo el poema y que dan cuenta del delirio, de la sensación oscilante y que dotan al poema de un ritmo sonoro logrado a través de los recursos de repetición. Dicho fragmento se hilvana, en la primera estrofa, con un conjunto de subordinadas que se interrumpen hacia la segunda estrofa. La primera plantea un ambiente a través de enumerar ciertos adjetivos cuya resolución permanece en suspenso, primero, gracias al uso constante del artículo determinado neutro: “*Lo furioso, lo verdaderamente animal*”³¹ (v. 1), así como del pronombre neutro que une a los símiles para precisar o caracterizar, paradójicamente, dicha indeterminación: “*esto como de hueso / como de dientes que se muerden*” (vv. 3-4) “*esto de sangre, esto de grito ahorcado / como un aullido en la garganta, / esto como un muro, como un sollozo / largo de noche sin hogueras*” para volver al artículo neutro y cerrar con un punto sin concluir la oración ni dar sentido a las

³¹ Los subrayados son nuestros.

subordinadas que ha hilvanado en la estrofa: “...*lo animal / lo verdaderamente huraño* que me duele en los ojos.”.

En esta primera estrofa del primer fragmento, el misterio, lo indeterminado, la incertidumbre del sujeto lírico son, además, reiteradas por la heterometría. Formada por 10 versos, la extensión silábica resulta irregular, aunque las posiciones acentuales lo doten de un ritmo más o menos definido:

#Versos		#S	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	I																	
1	Lo furioso, lo verdaderamente animal	14		■						■	■	■			■			
2	que me sostiene, lo que me guarda en pie	12			■	■	■				■	■	■					
3	con el rencor crecido, esto como de hueso,	13			■	■	■	■						■				
4	como de dientes que se muerden	9			■	■	■	■		■	■							
5	después de haber mascado el polvo,	9	■							■	■							
6	esto de sangre, esto de grito ahorcado	11			■	■	■					■	■					
7	como un aullido en la garganta,	9			■	■	■	■		■	■							
8	esto como un muro, como un sollozo	11			■	■	■					■	■					
9	largo de noche sin hogueras, lo animal,	13	■							■	■			■	■			
10	lo verdaderamente bronco que me duele en los ojos.	16			■	■	■	■		■	■			■	■			■

Por otro lado, esta primera estrofa integra sustantivos que, unidos, dan cuenta del sonido del aullante, así como de su corporeidad bestial: Animal, rencor, hueso, dientes, polvo, sangre, grito, aullido, garganta, muro, sollozo, noche, hogueras, ojos. El sujeto lírico define el punto de partida: ya no hay ser humano en él, sino un animal cuyo aullar resuena y sufre. La agonía va produciendo de a poco la disolución que desarrolla todo el poema.

La segunda estrofa del primer fragmento da un remanso de calma con un verso que nos arroja a la imagen del mar que sirve como símil a la muerte experimentada por el sujeto lírico, una muerte continuada: “Dije que el mar es algo así como esta diaria muerte” (v. 11)

y antes de proseguir, resulta necesario recordar que el mar y la ola como metáfora de la disolución del sujeto ante la “continuidad” ha sido utilizada ya por Bataille y Paz.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, los poemas analizados de *El turno del aullante* dan cuenta de una estética que reúne la espontaneidad de la creación desde la angustia y reviste, a través de distintos recursos literarios, una poética del delirio. La pluralidad de voces articuladas en los poemas analizados asemeja la desorientación, además de un dictado externo que orilla al poeta a escribir en una suerte de alucinación. Los neologismos, hechos a base de la repetición constante del mismo procedimiento, exhiben un lenguaje hallado a la mano para desplegar el desbordamiento lírico de los textos. No se trata de una poética del todo estructurada con esos fines; sin embargo, podemos apreciar distintas influencias que desde la tradición han permeado en el estilo de Rojas.

Por otro lado, las palabras creadas como neologismos y metaplasmos, aunque parten de procedimientos coloquiales como el metaplasmo y la creación de morfemas con raíces y sufijos preexistentes, los resultados son, en casi todos los casos, palabras innovadoras que sólo responden al uso y desbordamiento emocional del sujeto lírico.

Las figuras de repetición, por su parte, dan cuenta de una obsesión que se emplea en todo el poemario y lo provee de un sentido de obsesión y un ritmo vertiginoso que no pierde la tensión emocional, sino que, a pesar de tener remansos de calma, vuelve a embestir con la saturación de imágenes, metáforas y demás recursos en lo que probablemente vio Vicente Quirarte al referirse, el prólogo a *Poetas de una generación (1940-1949)*, a los poemas de Rojas que ahí se publicaron y que pertenecen a *ETA*. No podríamos aseverar el grado de premeditación, las dimensiones reales del artificio porque para fingir, como pensaba Pessoa, quizás sea imprescindible partir de una realidad que soporte el mundo de palabras que crea

cada uno. Los grados de voluntad, así como el nivel de consciencia-inconsciencia en la creación de una obra no puede auxiliarse de conscienciómetros. A fin de cuentas, la poesía perdura o no en el gusto de los lectores y en el interés de los exploradores. Si el poema funciona, las apologías se vuelven prescindibles.

Por otro lado, las ideas poéticas de Rojas hallan su cauce en el poema mas no sin que se intuya el bagaje de un ser humano nutrido en un agudo entorno cultural que le vino más por la filiación política de su familia; además de se lee en él a un agudo lector y escucha de la musicalidad del verso y una sensibilidad que se despliega en la escritura. Si las insuficiencias del lenguaje nacieron como un diluvio de palabras, pasaron a través de un medio que estaba dotado de las herramientas necesarias para transmitir el lenguaje que habla desde los siglos de poesía que le preceden.

Asimismo, hemos visto con esos ecos tradicionales, los vasos comunicantes con obras, contemporáneas y anteriores a Rojas, de poetas como Xavier Villaurrutia, Eliseo Diego, Jaime Sabines e, incluso, del mundo clásico como lo mitos de Orfeo y Eurídice, Narciso y Eco o el personaje de Elena, de la epopeya homérica; todas ellas, relaciones que pueden servir para futuras exploraciones e interpretaciones de la poesía de Max Rojas.

Bibliografía

- Alatorre Pérez, Gustavo. “El derrumbe amoroso en *El turno del aullante* de Max Rojas”. UNAM, 2011.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Trad. Margarita Michelena. México, FCE, 2018.
- Bataille, Georges, *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens Marie Paule Sarazin. México, Tusquets editores, 2008 (Fábula).
- _____, *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid, Taurus ediciones, 1973.
- Blanco, José Joaquín, “Nota introductoria” en Jaime Sabines, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, UNAM, 2007.
- Breton, André, “Primer manifiesto del surrealismo” en *Manifiestos del surrealismo*, Trad. prólogo y notas de Alfo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Cruz Osorio, Iván, “A 45 años de *El turno del aullante*” en Max Rojas, *Apéndice crítico*, México: Malpaís Ediciones, 2017.
- _____, “Max Rojas: otra poesía mexicana” en *Poesía. Revista de poesía y teoría poética*, disponible en <https://poesia.uc.edu.ve/max-rojas-otra-poesia-mexicana/> consultado el 11 de octubre del 2021.
- _____, “Prólogo” en Max Rojas, *Funerales del ahogado en la noche y otros textos inéditos*, México: Malpaís Ediciones e IMACP, 2020.
- Escalante, Evodio, *Cinco cumbres de la poesía mexicana*. México: Los bastardos de la uva, 2017.

- González Torres, Armando, “Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960”. Coord. Rogelio Guedea, *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II, México: FCE/CONACULTA, 2015.
- Hernández Villalba, Afhit, “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”. *Revista de El Colegio de San Luis* jul.-dic. 2011: 10-34.
- Iris, Manuel, “Poesía y desmesura” en Tierra adentro, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/poesia-y-desmesura/>
- Leyva, José Ángel. “Acercándonos a la poesía de Max Rojas” <https://www.youtube.com/watch?v=Gp91WWrk44g> UACM 9 DE OCTUBRE DEL 2020.
- Ema Llorente, María, “Por la carne también se llega al cielo. Cuerpo, éxtasis y paraíso en la poesía mexicana erótico-amorosa contemporánea”, *Romanica silesiana*, 1 (15), 2019: 117-129.
- Loeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”. *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2010. Impreso.
- Martínez Cedeño, José Ernesto, *La poética de Max Rojas en Cuerpos*, UNAM, 2015.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”. *Historia general de México*.
- Morales, Javier, *La configuración del poema extenso moderno: aproximaciones a Cuerpos de Max Rojas*, BUAP, 2018.
- Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Trad. Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Bruguera, 1983.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México: FCE, 2006.

Quirarte, Vicente, “Prólogo”, en *Poetas de una generación (1940-1949)*, Selección y notas de Jorge González de León. México: UNAM. Difusión cultural, 1981, pp. 7-11 (Textos de Humanidades, 25).

Ramos, Gabriel. “Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960”. *Tema y variaciones de literatura*, Semestre I, 2018: 13-35.

Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez y otros. México: Siglo XXI, 2004.

Rojas, Max, *Apéndice crítico*. México: Malpaís Ediciones, 2018.

_____. *Cuerpos*. México: Conaculta, 2011.

_____. *El turno del aullante*. México: Malpaís Ediciones, 2018.

_____. *Funerales del ahogado en la noche y otros textos inéditos*. Compilación, investigación y prólogo de Iván Cruz Osorio. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla 2018-2021-Malpaís Ediciones, 2020.

_____. “Proyecto de ingreso al Sistema Nacional de Creadores”, 2009. (Documento del archivo personal de Max Rojas).

_____, “Entrevista” en José Ernesto Martínez, *La poética de Max Rojas en Cuerpos*. México, UNAM, 2015.

_____. Por Iván Cruz Osorio. *Conversaciones con Max Rojas* 4 de junio del 2015 en <http://maxrojas.weebly.com/noticias--artiacuteculos-sobre-max/category/conversaciones-con-max-rojas-por-ivan-cruz-osorio> , consultado el 10 de noviembre del 2021.

_____. Por Inés Parra. Gustavo Alatorre “El derrumbe amoroso en *El turno del aullante* de Max Rojas”. México: UNAM, 2011.

_____. “Prólogo y canto”. *Hasta agotar la existencia II. Antología poética*. México: Resistencia, 2004: 4-5.

_____. “Presentación”. *Antología Poética. Renato Leduc*. México: SEP/CONACULTA, 1991. 13.

Rimbaud, Arthur, “Tres textos”, traducción de Marco Antonio Campos, letralia.com, 27 de septiembre de 2019.

Sabines, Jaime, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, México: UNAM, 2007.

Tornero, Angélica, *Las maneras del delirio*. México: UNAM, 2000.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1996.

ANEXO

ANÁLISIS MÉTRICO

El análisis métrico sirvió para hallar si, según la hipótesis que nos planteamos desde el comienzo de la realización del proyecto, *El turno del aullante* se trataba de un poemario elaborado desde la espontaneidad, el arrobó y la angustia, sin que el autor hubiese reparado en una estructuración sistemática. Gracias a analizar, por ejemplo, la composición del poema, pudimos darnos cuenta de la extensión de los versos que dotaba de heterogeneidad a la obra completa. Asimismo podemos apreciar que, las secciones abordadas son las que contienen versos más extensos y las que emplean la mayoría de las características atribuidas a la obra desde nuestra hipótesis. La intensidad lírica se halla más o menos implicada en su heterometría y ha funcionado en algunas de las interpretaciones señaladas en el capítulo final. Por otro lado, el esquema visual de las acentuaciones servirá para estudios posteriores: mirar cómo suena el poema da una guía también de sus despliegues emocionales. No podemos decir, no obstante, que se trate de una obra demasiado planificada, sino que apunta más al delirio espontáneo. En ese sentido, nuestra hipótesis se ha verificado.

11	El grito, no el silencio	7	■				■						
12	repetido a través	7		■			■						
13	del espejo,	4											
14	no la mano que avanza	7					■						
15	golpeando las paredes.	7	■										
16	Mejor la sombra lenta	7		■		■							
17	que se clava en los ojos,	7			■								
18	la conciencia destruida	8							■				
19	por un muro implacable,	7						■					
20	la soledad —en fin—	7				■							
21	de todo lo que acaba.	7	■				■						

#Versos		#S	1	2	3	4	5	6	7	8
	CANCIONES PARA ESPERAR LA MUERTE									
	I									
1	Déjenme madrugar	7	■					■		
2	mi propia madrugada,	7		■				■		
3	¡y basta!	3		■						
4	Después quiero morirme.	7		■	■			■		
	II									
1	A mí me duele el silencio	8		■		■			■	
2	con que resguardo mis penas;	8				■			■	
3	mucho más me duele el grito	8			■		■		■	
4	con el que quiero acallarlas:	8				■			■	
5	que si el silencio me quema,	8				■			■	
6	el grito me desbarata	8		■					■	
7	y entre la lumbre y el miedo	8				■			■	
8	me están matando a pedazos:	8		■					■	
9	que a mí me duele el silencio	8				■			■	
10	bajo el que escondo mis penas,	8				■			■	
11	pero más me duele el grito	8			■		■		■	
12	con el que quiero acallarlas.	8				■			■	
	III									
1	¡De prisa, que duele el alma!	8		■			■		■	
2	¡De prisa, que ya la muerte	8		■			■		■	
3	por estos huecos se acerca,	8				■			■	
4	y he de nacer de tu cuerpo	8		■			■		■	
5	antes de perder el mío!	8				■			■	
6	¡De prisa, que muere el alma!	8		■			■		■	
7	¡De prisa, que ya estoy muerto!	8		■			■		■	

Cuernavaca, Morelos, a 18 de febrero de 2024

Dr. Ángel Miquel Rendón
Coordinador Maestría en Estudios de Arte y Literatura
Facultad de Artes
UAEM

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de Abel Rubén Romero Morales, titulada **La poética del delirio en *El turno del aullante de Max Rojas***, presentada para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

La tesis presenta un somero análisis de la obra de este poeta mexicano que ha sido poco estudiado. La obra de Max Rojas pertenece a un periodo de la literatura en la que el llanto, la tristeza y los estados alterados de conciencia marcaba un estilo y un espíritu de un poeta trastocado, inspirado y apabullado.

El delirio se convierte en una poética del abandono y la inspiración. El momento para comunicarse con la parte más oculta de la conciencia en la que la experiencia poética lo abarcaba todo el universo circundante. En donde la palabra adquiría el vuelo más sublime.

Eso no es todo. La obra merece un estudio comparativo con las almas más excelsas y las ideas más subversivas, en donde el espíritu expresaba el más alto anhelo de la belleza universal pero que sus aspiraciones siempre terminaban en fracaso.

Es un escritura delirante que hace eco a George Bataille, entre otros.

Por todas estas razones doy mi voto **aprobatorio**.

Saludos cordiales.

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador
Facultad de Artes UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2024-02-18 23:49:11 | Firmante

J0TMKh1e8KQ8FePHkQnmt4nlwzoHhTkZNWlaVfBS2Hqn+I+Is578flwJMX0qGi99JBBY/qSHuq0IBCWC7U+GZjF9LvavUDtt7cBDdrwrgN8xqnQPuY3S/UGXmyrzn5yDI1VPAeYo5Qq60AQVPrhWR5ZXdHoBMPv0rmHY4Omluu28B0j3VrFbnQTwDn6ruN7nZRWOIKDTPO3FCrSYkt45ka71RC1Is696851jLmJ3aVxatfhDdcl2bbDVnO7+rs2Y0FsLfHgl3haeoSM5guUzDNpAf11BpKzhzunOg6mg24HSsbp6dqtpJFkffloQZ+WautP+b5YVa5ezkuqc/ZRg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ltmgcsUhl](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/FGGLr1vASZP99P1E108UhCplZQXPm2Ac>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 5 de marzo de 2024

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La poética del delirio en *El turno del aullante* de Max Rojas** que presenta **Abel Rubén Romero Morales** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

El trabajo es un innovador acercamiento a una obra poco conocida del poeta Max Rojas, en el que por un lado se hace una interpretación derivada de planteamientos filosóficos de Georges Bataille, y por otro se estudian los patrones métricos de ciertas partes del poema para describir los fundamentos formales de la escritura de Rojas. La tesis presenta un enfoque original, está muy bien escrita y cumple con los requisitos de cita-referencia solicitados por el programa. También hay en ella una contextualización pertinente del objeto de estudio, y un estado del arte actualizado.

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2024-03-05 13:23:35 | Firmante

bKCRaQdoiQ97ZnlpxVtfeitHi9R70MP2JTPbp1Njdl/Ac2pc+rk6eiNBFigrI55CnhCR183x6qpnSAKcURQS69DPahfW8xwnPHJxzxe9GtnjVN5bUX0BbSbg9fpWXowpcXxJRbdGDe7vP+ullisG2rNa1Vv+HHYHExfclg2SGu4OqBOhFofAq4wbSrsT+NUXP0V+JslgscK7JacxZapk/4CEK1HdrlQiQ8Xztkelfm936Nrvgo2c1opA6uBltt8pF9WlpYfRjcTXHUAQO7Hb2xhs46fP9ymmKmJroEeQAZenUPnSpwr7z3ihx4kcFLr6XRyMlog5WMr79wo3BnkjLw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[yDSpWmk9U](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dzHfKZd2WB3Wlrh8uV8CCeHPosUfbBoq>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 10 de marzo de 2024

MTRA. JUANA BAHENA ORTIZ
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Estimada Mtra. Bahena,

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi **VOTO APROBATORIO** para la tesis titulada **La poética del delirio en *El turno del aullante* de Max Rojas** que presenta el **Lic. Abel Rubén Romero Morales** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

Este proyecto de investigación explora a profundidad la obra *El turno del aullante*, desde la revisión de los contexto político e histórico de los años formativos del autor, hasta el análisis e interpretación de su poética, demostrando que la obra de Max Rojas es el testimonio del tránsito de un ser humano hacia una experiencia del dolor frente a la muerte de la mujer amada, al desgarramiento y al duelo.

Asimismo, hago mención que este trabajo se encuentra bien redactado y cumple con una buena argumentación académica y de investigación, cumpliendo con los parámetros de un escrito de posgrado, con notas de referencia y una amplia bibliografía.

Sin más por el momento, quedo de usted enviándole un cordial saludo.

Atentamente,

Dra. María Eugenia Núñez Delgado
PITC de la Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2024-03-10 16:07:25 | Firmante

sFbjbEWtwvC3nlaJb1Xm3C85gq+cDWZsVocAhCBH17dyxO4pnPpNFYyeJdlI2yJrPXECLEx/m/vbdfkmy49+eb/OcRerRlZauBo2l89KaVcFwizMpXg2aa4g+Q+sZqGWfC17C0IUU
TpAa91489iGWpJRI4z0YnuoC4YvuH8PgmQ0U3CGr6T8DWAU4SR4Jt8+SdT99Q211bp3WLnWKWSIXrY1By7EeLqzrHxiAe7DEd9DjFBgwzS3EbbMAMoazuzNfMI4Jn3O9pFlo
6NCDKv5GWBTyoXk4l+AsoZXps+tcXbJOao6ldT+QNPclKVdUlt+8ZgCv259aSVF99NizajoyA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[p4tNiiK1F](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/VxVVuCHqkks5o94DVnhtoKWccDiy7XKc>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 21 de marzo de 2024

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La poética del delirio en *El turno del aullante* de Max Rojas** que presenta **Abel Rubén Romero Morales** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

El tesista hace una revisión y análisis de la poética (del delirio) de Max Rojas en la cual se sugieren caminos alternativos para la interpretación del poeta mexicocubano, no sin hacer primero un exhaustivo repaso de la bibliografía previa, durante la introducción, que ha estudiado al poeta que es de por sí escasa.

Para ello, el tesista divide su investigación en un capítulo que contextualiza al poeta y su quehacer artístico en el México posrevolucionario, en el cual relacionará la postura de Rojas respecto del poeta: un medio y bardo enloquecido; un segundo capítulo que recorre las ideas próximas a la poética del delirio, apuntando a la estética de Rojas (“el tránsito de un ser humano hacia una experiencia arrobadora”) y transitando por el concepto de lo dionisiaco de

Nitezsche a partir de la lectura teórica de autores sólidos, manifestada en la desarticulación gramatical y sintáctica de su poesía, y un tercer capítulo dedicado al minucioso análisis textual de *El turno del aullante* para mostrar la poética del deliro (tesis principal de la investigación) a través de aspectos históricos, filosóficos y retóricos.

En conclusión, la investigación da cuenta de cómo a través de recursos históricos, filosóficos, retóricos y lingüísticos es concretada la estética Max Rojas de la poética del delirio. Cabe destacar que esta investigación continúa abriendo paso a investigaciones futuras sobre este valioso poeta mexicocubano, en tanto ha sido elaborada como un con bases teóricas y críticas sólidas y un análisis minucioso y serio.

Atentamente,

Dr. Eliezer Cuesta Gómez
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2024-03-21 16:34:18 | Firmante

O87ulkz+VEXiRvRRrxeVEO8hnevtGga9hWD6PDEp0zjVziPCS9KK82NpQda8gaj3YziabMqpVWPQEejjnUXFCllgF6wzxkw+9zopFLpWoyPpsTgsebdZKFuH7kArWZ2j0/d2wALn fG7UEHMdChf+SbSj6xsfyKwo3VPTpUvUY1J8/wODfMhHTqDJouL3eujlvAieHxzXgrbUzb9gAGllg5yVnK3n8TPkTmOcNpmOTm0Wvcw7A301OFFDpSX0tG3DZC7TMkiB1/mPd hvHFOdjC4CTbjPnhhzANeOkj4BpxqSf+zPfX+HAOc5EUysiNRKU9uM11P+kHXb+TCpKHqS3g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[yj6Tvl5fJ](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Eew9ldqRH7XjivkF6abm49jiwgAY6rqj>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 16 de abril de 2024

Dr. Ángel Miquel Rendón
Coordinador
Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis La poética del delirio en *El turno del aullante* de Max Rojas que presenta el alumno

Abel Rubén Romero Morales

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Esta investigación está motivada por el interés de analizar una de las obras más significativas de Max Rojas, *El turno del aullante*. Se parte de la idea de que la poética de Max Rojas puede comprenderse como poética del delirio, y es en esta cuestión que se centra la tesis. En el primer capítulo se reconstruye el contexto en el cual Rojas escribió sus poemas. La trayectoria del poeta está relacionada con sus actividades políticas y sociales; su formación respondió principalmente a los intereses de los militantes de la izquierda mexicana en un contexto urbano. En el capítulo se explora, además, el contexto propiamente literario. La familia del poeta se rodeó de intelectuales desde que Rojas era niño, por lo que desde entonces estuvo en contacto con el pensamiento de izquierda. Pero el lenguaje que emplea en su poesía está más cercano al habla cotidiana de los trabajadores, que era su interés.

En el segundo capítulo se exponen algunos acercamientos conceptuales y descriptivos de lo que puede considerarse una poética del delirio. Se estructura también con comentarios del propio Rojas sobre algunos rasgos de su poética o de lo que consideraba poesía. En el tercer capítulo se analizan secciones de *El turno del aullante*, y se muestra que se trata de una poética del delirio que se escribe de manera cercana al proceso de la “experiencia” de Georges Bataille. Se afirma que la poética de este autor parte de un proceso de angustia que da lugar a la espontaneidad. En el apartado de conclusiones se recogen los principales hallazgos.

El trabajo está bien organizado y la redacción es suficiente. La bibliografía utilizada está actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2024-04-16 19:32:06 | FIRMANTE

RQBdtX2yZljjHZums20afgwcMuehx+Cwiu957yOyzeTXbrHQ18qJEwDy0YzP4HbbslQZguqGNtAAIjHGmyzAjb/0EyZcTRqsU4ZOOYcfWKg2Wxvt3Gmgs49UGNOkdvrU8LhtOU9xS/mStofjFyHShafkiuQPLKhAu1OFUEWOQAzgnLQ3/gcUaA0G6nRtR/0fp1XpgyL7+OKM+j7/KdfK9trEa7J5jwyMpRzf+TaCLDtG3lbWUGM4dZ3uphywgKvPt9R+YG2MKFR/jxD
OmnSskt8Re4WTW5Q+np372LkyeXb+Wpqqdxhv1D7sCYCBUaKGBuLI1zdsPFh6xrlK5nPmg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[Vw90S3Z8r](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gyeqUNgviY5nvtw2cRUI5N8sr0qamfE>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029